UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Departamento de Filología Griega
y
Lingüística indoeuropea

P. Eduardo Torres Moreno

S. GREGORIO DE NISA
DE VITA MOYSIS:
ESTUDIO ESTRUCTURAL

Tesis doctoral
dirgida por el prof.
Dr. Ignacio R. Alfageme

MADRID 1998

"ὁ γνήσιος ὑπηρέτης τοῦ λόγου
[...] μόνηι τῆι ἀλήθειαι"

Gregorio de Nisa, *I in Eunomium* = GNO I: 27.

RECONOCIMIENTOS

Después del Todopoderoso,
del que procede todo bien y a Quien se deben cuanto tiempo, salud y talento ha requerido este trabajo, quiero dar gracias a cuantas personas, de un modo u otro, están implicadas en estas páginas.

Agradezco profundamente
al prof. Ignacio R. Alfageme tanta amabilidad como competencia al dirigir esta investigación, comenzada con el fallecido Dr. Lasso de la Vega;
gratitud que extiendo a los amigos del Departamento de griego y de la Biblioteca de filología clásica de nuestra Universidad, por sus constantes servicios y consejos.

Doy las gracias a mis superiores eclesiásticos,
sin cuyo mandato y aliento no habría podido dedicar unos años a estas tareas: a los obispos de Calahorra Mons. Francisco Álvarez (hasta 1990) y Mons. Ramón Búa, así como a Mons. Fremiot Torres, gran Canciller de la P. Universidad Católica de Puerto Rico, donde trabajo como profesor desde 1990.
También quiero recordar a la fundación Alonso Tejada, por su ayuda para iniciar esta investigación.

Un caluroso agradecimiento a todos los amigos del Centro de Cultura Teológica de Madrid -D. José Ramón, D. Manuel y D. Arturo-, testigos de tantas labores.
Gracias a cuantos colegas del Seminario de Ponce, P. R., o de la P. Universidad de la Santa Cruz, en Roma, me han ayudado con alguna traducción, revisión o consejo.

Por último, un entrañable recuerdo a mis padres por sus constante dedicación en estos años y siempre,
lo mismo que a cuantos, padres del alma,
forjaron en mi vida la verdadera filología:
tensión creciente hacia la Palabra en Acto.

ÍNDICE

ÍNDICE 1

SIGLAS 7

SIGNOS 7

ABREVIATURAS 8

FUENTES Y REVISTAS 8

OBRAS DE S. GREGORIO NISENO 15

INTRODUCCIÓN 17

IMPORTANCIA Y OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN 17
METODOLOGÍA 20
ITINERARIO 21
CONTENIDO 23

CAPÍTULO PRIMERO: AUTOR, TEXTO Y CONTEXTO DE *LA VIDA DE MOISÉS* 29

I.- GREGORIO DE NISA, AUTOR DE *LA VIDA DE MOISÉS* 31
1.- EL CAPADOCIO: MARCO GEOGRÁFICO 31
2.- EN LA NUEVA ROMA: ENTRONQUE HISTÓRICO 34
3.- EL RÉTOR: MUNDO CULTURAL DEL NISENO 37
4.-EL LECTOR: LA PAIDEIA CRISTIANA 43
5.- EL OBISPO: ACTIVIDAD DE S. GREGORIO 49
6.- EL BIZANTINO: ORIGINALIDAD ESTILÍSTICA 53

II.- *LA VIDA DE MOISÉS* EN SU CONTEXTO LITERARIO 61
1.- LA PRODUCCION LITERARIA NISENA 61
2.- CLASIFICACIONES 68
3.- CRONOLOGÍA, DESCRIPCION Y EDICIONES 76

III.- PRESENTACIÓN DE *LA VIDA DE MOISÉS* 87
1.- TIPOS DE ESTUDIO Y CLASIFICACIONES 88
2.- FUENTES 90
3.- DESTINATARIO Y CRONOLOGIA DE LA OBRA 94
4.- ESTRUCTURA 96

IV.- EDICIONES DE *LA VIDA DE MOISÉS* 99
1.- TEXTO ORIGINAL 99
2. - EDICIONES BILINGUES GRECOLATINAS 100
3. - ANTOLOGÍAS 100
4. -TRADUCCIONES 101

CAPÍTULO SEGUNDO: BASES PARA EL ESTUDIO DEL RITMO DE PROSA 103

I.- UN SIGLO DE ESTUDIOS RÍTMICOS 105
1.- 1850-1918: POSITIVISMO CLAUSULAR 106
2.- 1918-1968: TEORÍA MÉTRICA, LINGÜÍSTICA Y RETÓRICA 111
METODOLOGÍA 113
ICTUS 114
PROSA GRIEGA 116
PROSA LATINA 117
RESEÑAS 117
3.- 1968-1997. INNOVACIONES METODOLÓGICAS 121
ICTUS 121
MÉTRICA 121
PROSA 123
CONTEXTO Y ORALIDAD 123
ESTUDIO DE LAS CLÁUSULAS 124
PROSODIA 128
COLOMETRÍA Y SINTAXIS 130

II.- INSUFICIENCIAS METODOLÓGICAS EN EL ESTUDIO DEL RITMO LITERARIO 135
1.-ACTITUDES METRICISTAS Y MUSICALISTAS 136
TERMINOLOGÍA MUSICAL 139
2.- LECCIÓN METODOLÓGICA DEL *ICTUS* 146
3.- EL ESTUDIO DE LAS CLÁUSULAS 151
4.- MÉTODO DEDUCTIVO: UN ESTUDIO PROSÓDICO DEL RITMO 155
A.- FUTURO DE UNA RÍTMICA ESTRUCTURAL 155
B.-ANÁLISIS LINGÜÍSTICO, ACÚSTICO Y PERCEPTIVO DEL SONIDO 157
LA INTENSIDAD 157
CANTIDAD: 158
TONO: 159
TIMBRE: 159
C.- TEORÍAS RÍTMICAS 160
RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES FISICOS 160
RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES PSICOLÓGICOS: 160
RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES LINGÜÍSTICOS: 161
D.- RITMO DE VERSO Y DE PROSA 164
5.- DETERMINACIÓN DEL MÉTODO 166

III. - TEORÍA RETÓRICA CLÁSICA SOBRE LA PROSA ARTÍSTICA 169
1.- TERMINOLOGÍA Y ENCUADRE DEL RITMO DE PROSA 169
A.- ACUERDO DE CONJUNTO, DIFERENCIAS TERMINOLÓGICAS 170
B.- ARMONÍA DE EXPRESIÓN Y CONTENIDO 172
C.- AUTORES GRIEGOS 173
D.- AUTORES LATINOS 174
2.- UNIDADES RÍTMICAS DE LA PROSA PERIÓDICA 176
A.- PERÍODO 176
B.- MIEMBRO *(KÓLON)* 178
C.- INCISO *(KÓMMA)* 180
3.- FACTORES RÍTMICOS DEL ESTILO PERIÓDICO 184
A.- RITMO PROSÓDICO 184
B.- BASES: INCISOS INICIALES 188
C.- CLÁUSULAS: INCISOS FINALES 190
D.- CORRESPONDENCIA ENTRE LOS MIEMBROS 197
E.- ORDEN DE LAS UNIDADES 198
F.- CESURAS, PAUSAS Y FENÓMENOS DE JUNTURA 199

4.- CONCLUSIÓN..... 201

IV- FUNDAMENTOS PROSÓDICOS DE LA RELEVANCIA RÍTMICA.....203
1.- CATEGORÍAS LINGÜÍSTICAS Y RÍTMICAS..... 203
A.- EL PROSODEMA..... 207
B.- SIGNOS DIACRÍTICOS Y TRANSCRIPCIÓN PROSÓDICA..... 209
2.- PROSODEMA INTERFONEMÁTICO INTRASILÁBICO..... 215
A.- PROSODEMA INTERFONEMÁTICO INTRASILÁBICO: LA VOCAL..... 215
B.- LA DURACIÓN VOCÁLICA: OPOSICIÓN FONOLÓGICA..... 217
3.- LA SÍLABA: LA UNIDAD CONTRASTABLE..... 220
A.-EXISTENCIA DE LA SÍLABA..... 220
B.-TEORÍAS EXPLICATIVAS..... 220
C.- NATURALEZA Y FUNCIÓN PROSÓDICA..... 226
D.-LÍMITES DE SÍLABA..... 228
E.-SÍLABA Y MORA..... 230
F.- FENÓMENOS PROSÓDICOS INTRASILÁBICOS E INTERSILÁBICOS..... 233
4.- PROSODEMA INTERMORFEMÁTICO INTERSILÁBICO..... 236
A.- LA CANTIDAD SILÁBICA..... 236
B.- EL ACENTO..... 244
NATURALEZA LINGÜÍSTICA..... 244
TERMINOLOGÍA..... 245
NATURALEZA FÍSICA: ¿TONO, INTENSIDAD?..... 246
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL "ACENTO"..... 250
NECESIDAD DE UN TRATAMIENTO PROSÓDICO..... 252
EL LUGAR DEL ACENTO..... 255
5.- LA PALABRA, UNIDAD CONTRASTADA..... 257
A.- "PALABRA" COMO CATEGORÍA PROSÓDICA..... 257
B.- PALABRA, SINTAGMA Y LEXÍA..... 262
C.-GRUPO ACENTUAL Y GRUPO FÓNICO..... 264
D.- DELIMITACIÓN GRAFEMÁTICA Y SINTAGMÁTICA DE LA PALABRA..... 266
E.- LAS "PALABRAS" APOSITIVAS..... 271
6.- PROSODEMA INTERSINTAGMÁTICO: RELACIÓN Y CONTRASTE DE PALABRAS EN LA FRASE..... 274
A.- EL ORDEN..... 274
B.- LA ENTONACIÓN..... 276
C.- LA PAUSA..... 277
7.- LAS UNIDADES RÍTMICAS EN LA ORACIÓN COMO FRASE..... 280
A.- UNIDADES PROSÓDICAS: CONTRASTADAS Y UNIDAS EN LA FRASE..... 284
B.- UNIDADES RÍTMICAS: VARIABLES Y ALTERNATIVAS EN LA ORACIÓN..... 286
C.- CONCLUSIÓN..... 289

CAPÍTULO TERCERO: ANÁLISIS Y EDICIÓN RÍTMICA DE *LA VIDA DE MOISÉS*.....290

I.- CRITERIOS.....291
1.- BASE TEXTUAL..... 291
2.- ITINERARIO DEL ANÁLISIS..... 292
3.- MARCAS FONOSINTÁCTICAS..... 294
4.- MARCAS PROSÓDICAS..... 296
5.- UNIDADES RÍTMICAS..... 304

II.- ESTUDIO DEL PREFACIO DE LA *VIDA DE MOISÉS* (1, 1-15).....307
PERÍODO Nº 1: PRÓLOGO. IMAGEN..... 307
PERÍODO Nº 2: PRÓLOGO. MODESTIA..... 310
PERÍODO Nº 3:..... 311
PERÍODO Nº 4: *CAPTATIO BENEVOLENTIAE*..... 312

PERÍODO Nº 5: ... 313
PERÍODO Nº 6: ... 314
PERÍODO Nº 7: PRESENTACIÓN DEL TEMA. ... 315
PERÍODO Nº 8: ... 316
PERÍODO Nº 9: ... 317
PERÍODO Nº 10: ... 318
PERÍODO Nº 11: TRANSICIÓN. ... 318
PERÍODO Nº 12: INTRODUCCIÓN AL TEMA. ... 319
PERÍODO Nº 13: ... 320
PERÍODO Nº 14: ... 321
PERÍODO Nº 15: ... 322
PERÍODO Nº 16: ... 323
PERÍODO Nº 17: ... 323
PERÍODO Nº 18: METODOLOGÍA. ... 324
PERÍODO Nº 19: ... 325
PERÍODO Nº 20: ... 326
PERÍODO Nº 21: ... 327
PERÍODO Nº 22: ... 328
PERÍODO Nº 23: JUSTIFICACIÓN DEL MÉTODO. ... 329
PERÍODO Nº 24: ... 330
PERÍODO Nº 25: ... 331
PERÍODO Nº 26: CONCLUSIÓN DEL PRÓLOGO. ... 331

III.- EDICIÓN RÍTMICA. ... 332
1.- PRÓLOGO (1, 1-15) ... 332
2.- RELATO (1, 16-77) ... 340
3.- LA CONTEMPLACIÓN DE LA VIDA DE MOISÉS (2, 1-321) ... 374

CAPÍTULO CUARTO: VISIÓN DE CONJUNTO DE LOS RECURSOS RÍTMICOS ... 509

I.- LOS PERÍODOS RÍTMICOS EN EL DECURSO. ... 512
1.- ESTRUCTURA SILÁBICA. ... 512
2.- ESTRUCTURA ACENTUAL. ... 524
3.-ESTRUCTURA DE PAUSAS Y CESURAS. ... 535
4.- ESTRUCTURA DE CLÁUSULAS. ... 541
A.-SISTEMA DE NOTACIÓN. ... 541
B.- CLÁUSULAS DE PERÍODO EN EL DECURSO. ... 541

II.- LOS FACTORES PROSÓDICOS DEL RITMO EN EL PERÍODO. ... 558
1.- NÚMERO DE SÍLABAS. ... 558
A.- SINOPSIS ESTADÍSTICA: ... 558
B.- VALORACIÓN. ... 572
2.- NÚMERO DE ACENTOS. ... 575
A.- SINOPSIS ESTADÍSTICA: ... 575
B.- VALORACIÓN. ... 586
3.- NÚMERO DE MIEMBROS. ... 588
A.- SINOPSIS ESTADÍSTICA. ... 588
B.- VALORACIÓN. ... 596
C.- PERÍODOS COMPUESTOS. ... 598
4.- PAUSAS Y CESURAS. ... 599
A.- SINOPSIS ESTADÍSTICA. ... 599
B.- VALORACIÓN. ... 609
5.- PROPORCIONALIDAD ENTRE LOS GRUPOS FORMANTES. ... 613
A.- SINOPSIS ESTADÍSITCA. ... 613
B.- PERÍODOS COMPUESTOS. ... 620

C.- VALORACIÓN. 621
PROPORCIÓN 1:1. 621
PROPORCIÓN 1:2. 623
PROPORCIÓN 2:3. 624
PROPORCIÓN 3:5. 625
PROPORCIÓN 1:3. 626
OTROS ESQUEMAS. 626
D.- RESUMEN. 629
6.- LAS BASES. 631
A.- DATOS EN EL DECURSO. 631
B.- VALORACIÓN. 634
7.- LAS CLÁUSULAS. 636
A.- SITUACIÓN HISTÓRICA. 636
B.- DATOS ESTADÍSTICOS. 636
C.- TIPOS DE CLÁUSULAS. 643
C.- VALORACIÓN. 645

III.- MIEMBROS. 647
1.- NÚMERO DE ACENTOS. 647
A.- DATOS ESTADÍSTICOS. 647
B.- VALORACIÓN. 648
2.- NÚMERO DE SÍLABAS. 649

IV.- FACTORES SEMÁNTICOS Y SINTÁCTICOS. 653
1.- PALABRAS CLAVE. 653
2.- PALABRAS FRECUENTES. 654
3.- MARCA PROSÓDICA Y USO SINTÁCTICO. 656
A.- ARTÍCULOS. 656
B.- CONJUNCIONES. 657
C.- PREPOSICIONES. 660
D.- RELATIVOS. 661
E.- PRONOMBRES. 661
F.- ADVERBIOS. 663

CONCLUSIONES 665

BIBLIOGRAFÍA 681

1.- FUENTES Y OBRAS GENERALES. 683

2.- OBRAS DE S. GREGORIO DE NISA. 688

3.- EDICIONES DE TEXTOS NISENOS. 692

4.- ESTUDIOS PATRÍSTICOS. 696

5.- MONOGRAFÍAS Y COLOQUIOS NISENOS. 701

6.- ESTUDIOS SOBRE *LA VIDA DE MOISÉS*. 706

7.- ESTUDIOS RETÓRICOS, PROSÓDICOS Y RÍTMICOS. 708

8.- ESTUDIOS SOBRE PROSA LATINA Y ROMÁNICA. 727

9.- ESTUDIOS SOBRE PROSA GRIEGA. 731

SIGLAS

SIGNOS

#	Número de acentos prosódicos o palabras fonéticas.
X	Número de sílabas (de un período, colon o inciso).
( )	Unidad analizada, en los esquemas prosódicos; en el texto griego se han conservado los de la edición utilizada, con el valor convencional ortográfico.
+	Pausa de período en los esquemas prosódicos de grupos complejos.
-	Cesura de grupo de uno o dos miembros: es la cesura de colon realizada como pausa, que sirve como división de miembros dentro del período menor.
/	Cesura del semiperíodo, realizada como pausa de período menor.
//	Pausa de período en el texto griego.
<	Base, sintagma breve que marca comienzo de período o del período menor (semiperíodo).
=	Igual a. En los esquemas se usa para indicar el paso de un tipo de análisis a otro pero dentro de la misma unidad.
$	Frecuencia. Indica el número de veces que se repite un fenómeno en los cuadros sistemáticos.
>	Después del número de sílabas del colon o inciso indica que está marcado en su final con la cláusula (verbal o enfática).
A,B,C...	Colon, el orden alfabético[1] indica su puesto en el período. En los pocos grupos de períodos compuestos, se presentan los miembros en sucesión continua (ABC+DEF) en lugar de reiterar (ABC+ABC), ya que aunque serían períodos prosódicos diferentes, tienen una unidad rítmica, sintáctica y semántica, que interesa no perder.
Z,Y,T...	En los esquemas prosódicos, señalamos con el orden alfabético desde el final, los miembros conectores, que sirven principalmente de puente entre dos grandes períodos o párrafos periódicos.
[ ]	Inciso elocutivo (con verbos de lengua o sentido, vocativos, participios o proposiciones de relativo) que sirve para articular los miembros diversos en el período o los incisos en el miembro.

[1] Para evitar confusiones, usamos sólo aquellas letras del alfabeto que son comunes al latino y al griego, y que no se puedan tomar por números ni siglas: A B C D E F H K L M N P R S T Y Z.

ABREVIATURAS

Bíblicas	*Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1975: xiv.
ca.	"circa", aproximadamente
cap.	capítulo
cit.	citado por
col.	colección
edd.	editor, director de la obra
esp.	español
fr.	francés
GNS	S. Gregorio de Nisa
ing.	inglés
int.	internacional
intr.	introducción
it.	italiano
s.	siglo
supl.	suplemento
tr.	traducción

FUENTES Y REVISTAS

- A&R = «Atene e Roma. Rassegna trimestrale dell´Associazione italiana di cultura classica » Florencia.
- AAN = «Atti della Accademia di Scienze morali e politiche della Società nazionale di Scienze, Lettere ed Arti di Napoli» Nápoles.
- AATC = «Atti e Memorie dell´Accademia Toscana La Colombaria» Florencia.
- AC = «L´Antiquité Classique» Nueva Lovaina.
- Aegyptus = «Aegyptus. Rivista italiana di Egittologia e di Papirologia» Milán.
- Aevum = «Aevum. Rassegna di Scienze storiche, linguistiche et filologiche» Milán.
- AJPh = «The American Journal of Philology» Johns Hopkins Press, Baltimore.
- AJPsychology = «American Journal of Psychology»
- AJPsychology = «American Journal of Psychology».
- AJSPhL = «Acta Societatis Philologica Lipsiensis».
- ALMA = «Archivium Latinitatis Medii Aevi» Leiden.
- APh = « L´année philologique. Bibliographie critique et analytique de l' antiquité gréco-latine» París.
- ArcPh = «Archivium Philologicum» .

- Arctos = «Arctos. Acta philologica Fennica» Helsinki.
- ASNP = «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» Pisa.
- ASPhL = « Acta Societatis Philolologica Lipsiensis» .
- Athena = «Ἀθηνᾶ. Σύγγραμμα περιοδικὸν τῆς ἐν Ἀθήναις ἐπιστημονικῆς ἑταιρείας» Atenas.
- BAAP = «Bolletino dell´Associazione internationale Amici di Pompei» Pompeya.
- BECh = «Bibliothèque de l´École des Chartres» Ginebra.
- BFC = «Bolletino di Filologia Classica» Roma.
- Biblica = «Biblica. Commentarii editi cura Pontificii Instituti Biblici» Roma.
- BPTJ = «Biuletyn Polskiego Towarzystwa Jezykoznawaczego» Wroclaw - Cracovia.
- BSL = «Bulletin de la Société de Linguistique de Paris» París.
- ByzSlav = «Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines» Praga.
- Carmel = «Carmel. Tjdschrift voor carmelitaanse geschiedenis en geestelijk leven» Tarascon.
- CFC = «Cuadernos de Filología Clásica» Madrid.
- CJ = «The Classical Journal» Athens (Georgia) USA.
- Cor = «Le Correspondant».
- CPh = «Classical Philology» Chicago.
- CQ = «Classical Quartely» Oxford.
- CR = «Classical Review» Oxford.
- CRAI = «Comptes rèndus de l´Académie des Inscripcions et Belles-Lettres» París.
- CSion = «Cahiers sioniens» París.
- DD = «Didaskalos» Oxford.
- DHGE = Baudrillart, A. -Vogt, A. -Rouziès, M. V. [edd.] (1912 -1995) *Dictionnaire d´histoire et de géographie ecclésiastiques*, París 1988.
- DS = Viller, M. -Derville, A. -Lamarche, P. -Solignac, A. (1937-1995) *Dictionnaire de Spiritualité ascetique et mystique, doctrine et histoire*, París.

- DTC = Vacant, A. -Mangenot, E. -Amann, A. [edd.] (1908-1972) *Dictionnaire de Théologie Catholique*, París.
- EClás = «Estudios Clásicos. Organo de la Sociedad española de Estudios clásicos» Madrid.
- EFil = «Estudios Filológicos» Valdivia -Chile.
- Eirene = «Eirene. Studia Graeca et Latina» Praga.
- Emerita = «Emerita. Revista de Lingüística y Filología clásica» Madrid.
- Eos = «Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum» Wroclaw.
- Eranos = «Eranos. Acta Philosophica Suecana» Upsala.
- GER = Millán, A. -Gutiérrez, E. -Pérez Embid, F. -Casciaro, J. M. [edd.] (1971-77) *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid 1984.
- GIF = «Giornale Italiano di Filologia. Rivista Trimestrale di Cultura» Roma.
- GL = «Graecitas et Latinitas Christianorum Primaeva» Nimega.
- Glotta = «Glotta. Zeischrift für griechische und lateinische Sprache» Gotinga.
- GNO = Jaeger, W. -Langerbeck, H. -Görrie, H. -Mann, F. (1952-1996) *Gregorii Nysseni opera*, Leiden.
- Gnomon = «Gnomon. Kritiche Zeitschrift für die gesamte klassiche Altertumswissenschaft» Munich.
- GOTR = «Greek Orthodox Theological Review» Brookline -Massachusetts.
- Gregonianum = «Gregorianum. Commentarii de re theologica et philosophica» Roma.
- Habis = «Habis. Arqueología. Filología clásica», Sevilla.
- Hellenica = «Ἑλληνικά. Φιλολ.,ἱστορ. καὶ λαογρ. Περιοδικὸν Σύγγραμμα τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν» Tesalónica.
- Helmantica = «Helmantica. Revista de Filología clásica y hebrea» Salamanca.
- Hemes = «Hermes. Zeitschrift für klassiche Philologie» Wiesbaden.
- Hispania = «Hispania. Revista española de historia» Madrid.
- HSPh = «Harvard Studies in Classical Philology» Cambridge (Massachusets) USA.
- IF= «Indogermanische Forschung» Berlín.
- IL = «L´Information Littéraire» París.

- IThQ = «Irish Theological Quartely» Maynooth.
- JCS = «Journal of Classical Studies. The Journal of the Classical Society of Japan. Kyôto» Kioto.
- JÖB = «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gessellschaft» Colonia
- JPh = «Journal of Philology» Nueva York.
- JRS = «Journal of Roman Studies» Londres.
- JThS = «Journal of Theological Studies» Oxford.
- Koinonia = «Κοινωνία. Organo dell´Associazione di Studi tardoantichi» Nápoles.
- KZ = «Kirchliche Zeitschrift».
- Langages = «Langages» París.
- Languague = «Languague. Journal of the Linguistic Society of America» Baltimore.
- Latomus = «Latomus. Revue d´études latines» Bruselas.
- LEC = «Les Études Classiques» Namur.
- LF = «Listy Filologické» Praga.
- LI = «Linguistic Inquiry» Cambridge, USA.
- Linguistics = «Linguistics» .
- Lustrum = «Lustrum. Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums » Gotinga.
- MBS = «Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne» París.
- Menader = «Menander. Revue de civilisation du monde antique» Varsovia.
- Minerva = «Minerva. Universidad de Valladolid» Valladolid.
- Mnemosyne = «Mnemosyne. Bibliotheca Classica Batava» Leiden.
- MPhL = «Museum Philologicum Londinense» Amsterdam.
- NPh = «Neophilologus» Groningen.
- NPhM = «Neuphilologische Mitteilungen» Helsinki.
- NRTh = «Nouvelle Revue Théologique» Tournai.
- OrChrP = «Orientalia Christiana Periodica» Roma

- Orpheus = «Orpheus. Rivista di umanità classica e cristiana» Centro di Studi sull´ antico Cristianesimo, Catania.
- OS = «Ostkirchliche Studien» Würzburg.
- PACPhA = «Prodeedings of the American Catholic Philosophical Association», Washington
- Paideia = «Paideia. Rivista letteraria di Informazione bibliografica» Génova.
- PG = Migne, J. P. (1858) *Patrologiae cursus completus.Series graeca*, Brepols, Turnholt.
- Philologus = «Philologus. Zeitschrift für klassische Philologie» Akademie Verlag, Berlín.
- Phoenix = «Phoenix. The Journal of th Classical Association of Canada» Toronto.
- PL = Migne, J. P. (1858) *Patrologiae cursus completus.Series latina*, Brepols, Turnholt.
- Platon = «Πλάτων. Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Ἑλλήνων Φιλολόγων» Atenas.
- PMLA = «Publications of the Modern Language Association of America» Nueva York.
- PP = «La Parola del Passato. Rivista di Studi antichi» Nápoles.
- PrzH = «Przeglad Humanist» Varsovia.
- QUCC = «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» Roma.
- RBi = «Revue Biblique» París.
- RCCM = «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» Roma.
- REA = «Revue des Études Anciennes» Talence.
- REAug = «Revue des Études Augustiniennes» París.
- RecSR =«Recherches de Science Religuieuse» París.
- REG = «Revue des Études Grecques» París.
- REL = «Revue des Études Latines» París.
- RELO = « Revue de l' Organisation internacionale pour l' étude des langues annciennes par ordinateur» Lieja.
- Retorik = «Retorik» Stuttgat.
- RF = «Rivista de Filosofia » Turín.
- RFIC = «Rivista di Filologia e Istruzione Classica» Turín.

- RGr = « Revue Grégorienne».
- RHE =«Revue d´Histoire Ecclésiatique» Lovaina.
- RHPhR = «Revue d´ Histoire et de Philosophie Religieuses» París.
- RHR = «Revue de l´Histoire des Religions» París.
- RHum = «Roczniki Humanistyzcne, 3: Filologia klasyczna» Lublín.
- RivAM = «Rivista di Ascetica e Mistica» Florencia.
- RLAC = Dölger, F. J. -Lietzmann, H. [edd.] (1950-1992) *Reallexikon für Antike und Christentum*, 2, Stuttgart 1954.
- RPh = «Revue de Philologie, de littérature et d´histoire anciennes» París.
- RPhilos = «Revue Philosophique de la France et de l´étranger» París
- RQS = «Revue des Questions Scientifiques» Namur.
- RSBN = «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici» Roma.
- RSEL = «Revista Española de Lingüística» Madrid.
- RSLR = «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» Olschki, Florencia.
- RSR = «Revue des Sciences Religieuses» Palais Universitaire, Estrasburgo.
- RThL = «Revue Théologique de Louvaine» Nueva Lovaina.
- SAWB = «Sitzungsberichte der ósterreichischen Akademie der Wissenschaft in Wien» Ver. der Akademie, Viena.
- SChr = (1942-1998) Col. "Sources Chrétiennes", Du Cerf, París.
- SCI = «Scripta classica israelica. Yearbook of the Israel Soc. for the promotion of classical Studies» Sivan Press, Jerusalén.
- SIFC = «Studi Italiani di Filologia Classica» Le Monnier, Florencia.
- SL = «Studia Linguistica. Revue de linguistique générale et comparée» Lund.
- SO = «Symbolae Osloenses, auspiciis Societatis Graeco-Latinae» Universitetsforlaget.
- SPAW = «Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften» Berlín.
- SSR= «Studi Storico Religiosi» Roma.
- TAPhA = «Transactions of the American Philological Association» Chico - California.

- TCAAS = «Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences» Connecticut, USA.
- ThS = «Theological Studies» Baltimore.
- ThZ = «Theologische Zeitschrift» Basilea.
- TPhS = «Transactions of the Philological Society» Oxford.
- TPhS = «Transactions of the Philological Society» Oxford.
- TraLiPhi = «Travaux de Linguistique et de Literature», actualmente «Travaux de Linguistique et de Philologie» París.
- TU = «Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur» Berlín.
- UCPCPh = «University of California Publications in Classical Philology» Berkeley -California
- VChr = «Vigiliae Christianae. A review of early christian life and language» Amsterdam.
- Veltro = «Il Veltro. Rivista di civiltà italiana» Roma.
- VetChr = «Vetera Christianorum» Bari.
- Word = «Word. Journal of the Linguistic Circle of New York» Nueva York.
- YCIS = «Yale Classical Studies» Cambridge, USA.
- ZPh = «Zeitchif Phonetik» .
- ZVS = «Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung» Gotinga.

OBRAS DE S. GREGORIO NISENO.

Anim	*De anima et resurrectione (Dialogus qui inscribitur Macrina)*
Anti	*Antirrheticus aduersus Apollinarium*
Apol	*Adversus apollinaristas (Ad Theophilum episcopum alexandrinum)*
Ario	*Adversus Arium et Sabellium (De Patre et Filio)*
Asce	*In ascensionem Christi*
Bapt	*De iis qui baptismum differunt*
Basi	*In Basilium fratrem*
Beat	*De beatitudinibus homiliae octo*
Cant	*In Canticum canticorum homiliae quindecim*
Cast	*Adversus eos qui castigationes aegre fuerunt*
Cate	*Oratio catechetica magna*
Comm	*Ex communibus notionibus (Ad Graecos)*
Crea	*Sermones de creatione hominis.*
Deit	*De deitate Filii et Spiritus Sancti*
Eccl	*In Ecclesiasten homiliae octo*
Epis	*Epistulae*
Euno	*Contra Eunomium libri tres*
Fato	*Contra fatum*
Fide	*Ad Simplicium (De fide sancta)*
Fili	*In illud "Tunc et ipse Filius"*
Flac	*Oratio funebris in Flacillam imperatricem.*
Forn	*Contra fornicarios oratio.*
Hexae	*Apologia "In hexaemeron"*
Homi	*De hominis opificio*
Hypo	*De differentia essentiae et hypostaseos (Ad Petrum fratrem)* = S. Basilio, *Epistola XXXVIII*
Infa	*De infantibus praemature abreptis.*
Inst	*De instituto cristiano*
Leto	*Epistula canonica ad Letoium*
Lumi	*In diem luminum (In baptismum Christi oratio).*
Mace	*Aduersus pneumatomachos macedonianos (De Spiritu Sancto)*
Macr	*Vita S. Macrinae*
Mart	*In XL Martyres Ia, Ib et II*
Mele	*Oratio funebris in Meletium episcopum*
Mort	*De mortuis non esse dolendum oratio*
Moys	*De vita Moysis*
Nata	*In diem natalem*
Octa	*De octaua (In sextum psalmum)*
Orat	*De oratione dominica homiliae quinque*
Ordi	*In suam ordinationem oratio (De deitate adversus Euagrium)*
Para	*Sermo de paradiso*
Pasch 3	*In sanctum Pascha (In Christi resurrectionem oratio III)*
Pasch 4	*In sanctum et salutare Pascha (In Christi resurrectionem oratio IV)*
Pasch 5	*In luciferam sanctam Domini resurrectionem (In Christi resurrectionem oratio V)*

Pasch1	*De tridui inter mortem et resurrectionem domini nostri Iesu Christi spatio (In Christi resurrectionem oratio I)*
Paup 1	*De pauperibus amandis oratio I (De beneficentia)*
Paup 2	*De pauperibus amandis oratio II (In illud: "Quatenus uni ex his fecistis mihi fecistis")*
Pent	*In Pentecosten (De Spiritu Sancto)*
Perf	*De perfectione et qualem oporteat esse christianum (Ad Olympium monachum)*
Prof	*De professione christiana (Ad Harmonium)*
Psal	*In inscriptiones psalmorum.*
Pulch	*Oratio consolatoria in Pulcheriam*
Pytho	*De Pythonissa (Ad Theodosium episcopum)*
Refu	*Refutatio Confessionis Eunomii*
Steph	*In sanctum Stephanum I et II*
Thaum	*Vita Gregorii Thaumaturgi*
Theod	*De sancto Theodoro*
Tres	*Quod non sunt tres dii (Ad Ablabium)*
Trin	*De sancta Trinitate (Ad Eustathium)*
Usur	*Contra usurarios oratio*
Virg	*De virginitate.*

INTRODUCCIÓN

IMPORTANCIA Y OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN.

Estamos asistiendo en el presente fin de siglo a un despertar del interés filológico en los estudios clásicos por los aspectos rítmicos y prosódicos, tanto en verso como en prosa, con un tratamiento que transcienda la mera estilística, para llegar a comprender la realización artística literaria antigua, con un valor estructural.

En efecto, se piensa justamente que ha de ampliarse el campo habitual asignado a la prosodia para ocuparse de todo el campo de las relaciones sintagmáticas de los elementos elocutivos del lenguaje, relaciones que pertenencen también a la estructura, y no sólo a la norma individual o artística.

El estudio de los factores rítmicos del lenguaje se presenta, en nuestro caso, en la prosa, con peculiaridades menos nítidas y regularizadas que en el verso, pero no por ello con menos transcencencia, sobre todo si situamos la realización literaria antigua en su verdadera dimensión, de palabra hablada o declamada, y sólo subsidiariamente escrita, como una ayuda a la memoria, más que como soporte de realización habitual. Hay que reivindicar, también en la prosa, y no sólo oratoria, la primacia de la expresión oral sobre la transcripción gráfica, y desde este hecho, olvidado con frecuencia, es desde donde la inteligencia de los textos y su rememoración actual -fin último de toda filología- confiamos se muestre extraordinariamente fecunda.

El tema al que voy a enfrentarme se presenta como una maraña de problemas soslayados detrás de doctrinas rutinarias y concepciones artificialmente rígidas incapaces de comprender un fenómeno que es radicalmente vivo, y, como tal, unitario. Sólo una visión de conjunto, orgánica y concreta, con la mayor precisión filológica posible, podrá descubrir lo que desde la dispersión analítica del estudio no se es capaz de percibir. Por ello me detengo en los aspectos teóricos y metodológicos del tema.

La Vida de Moisés, junto con el *Comentario a los Cantares*, es la última obra de la producción literaria de Gregorio de Nisa. No cabe ninguna duda sobre su autenticidad y es, probablemente, la más famosa de sus obras. Su importancia histórica la demuestran la calidad y cantidad de ediciones[2] y de estudios[3] de que ha sido objeto. Esta obra del Niseno, por acuerdo general, se

---

[2] Aunque, directamente, fue casi desconocido Gregorio para los traductores latinos e incluso orientales (siriaco, copto) se puede decir que esta obra hace excepción: ediciones antiguas de esta obra, tenemos la de Viena ya en 1517 (un siglo antes de la "editio princeps operum omnium"), y, modernas, la meritísima bajo muchos aspectos -incluso el cronológico- de J. Daniélou (1955), la edición crítica de H. Musurillo (1964) en GNO, y la de M. Simonetti (1984), con valiosas anotaciones e índices. De las traducciones recientes y de las ediciones en el curso de la historia doy cuenta en el cuerpo del trabajo (capítulo primero, IV).

[3] Cf. Bibliografía: Estudios sobre *La vida de Moisés.*

considera la cima de su producción, el lugar privilegiado de su madurez intelectual, su obra maestra.

Ya desde su primer escrito (370), *De virginitate,* había tratado Gregorio el mismo tema de la obra que estudiamos, tema que llenará todos sus comentarios bíblicos (*De oratione Domini, De beatitudinis, In Canticum),* como sus tratados en torno a la perfeccción cristiana o sus vidas ejemplares *(Vita Macrinae)* e incluso aparece en sus libros dogmáticos polémicos.

Son varios los motivos por los que he elegido para este trabajo a Gregorio de Nisa y su obra. En primer lugar, se trata de un autor puente entre la koiné y el griego bizantino, con multitud de fenómenos prosódicos que pueden hallarse ya muy desarrollados; y, por otra parte, es un hombre de profunda educación clásica, con conocimiento y manejo de todos los recursos retóricos tradicionales y sofísticos. Precisamente por su carácter netamente helénico, la fama de Gregorio de Nisa en cuanto a la profundidad de su pensamiento irá pareja con la de la "obscuridad" de su prosa; fama que contrasta con la conocida habilidad y brillo poético de su amigo Nacianceno[4] o la venerada doctrina de su hermano Basilio el Grande. Hoy, por el contrario, esta cualidad le ha puesto en situación de privilegio: este siglo XX ha logrado la edición crítica de sus obras[5] descuidadas por la filología del s. XVIII (Maurinos); ha reividicado en occidente la memoria del que en oriente llamaban "Padre de entre los Padres"[6]; ha superado los estudios teológicos limitados[7] y ha visto introducirse varios textos suyos seleccionados en la liturgia latina de las horas[8].

Otro motivo menor de interés, es la propia época: se trata de un siglo, el IV de la era cristiana es el siglo de oro de la literatura teológica antigua, en el que se reinterpreta y enjuicia toda la tradición clásica, después del último intento de restauración neoclasicista y pagana de Juliano y antes de la

---

[4] Cf. M. F. Galiano (1969) 96.

[5] Puede verse (cf. Bibliografía: Ediciones de textos nisenos) la profunda labor editora de la fundación Wilamowitz Moellendorff en la holandesa eda. Brill de la univ. de Leiden. La dirección científica del proyecto la han llevado sucesivamente W. Jaeger, H. Langerbeck, H. Görrie; actualmente F. Mann. Sobre el alcance de este proyecto, cf. H. Hörner (1969) *Über Genese und derzeitigen Stand der grossen Edition der Werke Gregors von Nyssa* = M. Harl [edd.] (1971) 18-50.

[6] "Basilius, magnus in opere et sermone, Gregorius cognomento Theologus, Gregorius Nyssensium civiatis praesul, pater patrum ab omnibus nominatus" (Concilio Ecumenico II de Nicea [797] *Tomus V* = J. D. Mansi (1902) XIII, 293-294).

[7] Sobre la historia de la investigación en torno al Niseno: W. Völker (1955) 25-37; J. Daniélou (1969) *Orientations actuelles de la recherche de Grégoire de Nysse* = M. Harl [edd.] (1971) 3-17 y C. Moreschini (1992) 11-25.

[8] Cf. Pablo VI (1971) *Liturgia horarum iusta ritum romanum*, editio typica altera, Eda. Vaticana, Roma 1986 = *Beat* VI (t. III: 349); *Beat* VI (t. III: 353); *Beat* VI (t. III: 358); *Cant* II (t. IV: 460); *Cant* XV (t. II: 793); *Eccl* V (t. III: 197); *Eccl* VI (t. III: 200); *Inst* (t. IV: 277); *Pasch* 1 (t. II: 681); *Perf* (t. III: 338); *Perf* (t. III: 342); *Perf* (t. IV: 83).

construcción del nuevo orden bizantino desde Teodosio hasta Justiniano. Siglo que ha comenzado con el esfuerzo constantiniano por echar los cimientos de un nuevo orden mundial, pues se iban haciendo palpables las grietas del desmoronamiento del antiguo. El aglutinante del nuevo orden será la nueva fe, perseguida hasta Diocleciano y despreciada como bárbara por las élites sofistas, que se revela ahora como la única esperanza para aquella sociedad. El resultado será una nueva política, una nueva ética y una nueva estética, que llamamos bizantina en oriente y medieval en occidente. Y éste es precisamente el valor de la obra que estudio: es un discurso sobre la dignidad humana (αρετή) que el hombre va adquiriendo con sus acciones, la nobleza intransitiva de su decidir libre, al hilo de la exégesis espiritual de relatos bíblicos sobre la figura de Moisés. Se puede decir que es una propuesta helénicamente inculturada de la ética cristiana.

Además, las obras del Niseno han sido objeto, recientemente (1950-70), de una edición crítica laudable que nos proporciona un material de trabajo óptimo. Fue Urs von Wilamowitz-Moellendorf quien desde 1908 meditaba esta tarea y con los regalos de su sesenta cumpleaños, en 1921, erige una fundación con este propósito (en Berlín, se traslada después a Harvard y por último a Münster) dirigida primero por G. Pasquali, luego por W. Jaeger, hoy por H. Dörrie. Se han editado ya todas las obras, pero se puede hacer bastante trabajo todavía con los índices y las sinopsis. La edición anterior más importante -única para el texto griego- es la del griego G. Trapezuntius: la "Editio princeps" de 1615 en la imprenta de Aegidius Morellus en París, revisada en 1638; edición, que será reeditada por J. P. Migne en los volúmenes 44, 45 y 46 de su *Patrologia Graeca*.

Contamos también con una ayuda impagable, el artículo sobre bibliografía del Niseno de M. Bergadá (1969) y, sobre todo, el libro monográfico sobre la bibliografía de Gregorio de Capadocia, exhaustivo hasta 1988, de M. Altenburger y F. Mann. Igualmente son valiosas las concordancias elaboradas en Göteborg por L. Caius Fabricius y Daniel Ridings (1989). Los estudios filológicos, sin embargo, sobre esta obra no son tantos, fuera de unos pocos teológicos o filosóficos sobre el contenido[9] y las introducciones de las ediciones citadas. Cronológicamente ordenados, tenemos el estudio sobre gramática y vocabulario por parte de Edward Ch. E. Owen (1925); George W. P. Hoey (1930) que estudia el uso del optativo en el corpus niseno, las páginas 558-562 del libro sobre la prosa rítmica de E. Norden (1956), Christos N. Boukis (1967) que analiza filosóficamente el lenguaje del Niseno, en general; y, en 1982, tres estudios: el breve artículo de Gregory A. Robbins, la crítica de Simonetti al texto de Musurillo y el de C. W. Macleod donde examina la técnica retórica y el contenido cultural del Prefacio.

---

[9] Directamente sobre esta obra sólo A. W. Anderson (1961); J. E. Pfister (1964); G. Bebis (1967); J. Daniélou (1954); C. Peri (1974); E. Ferguson (1976); R. E. Heine (1975); E. Junod (1978) y B. P. Giovanni (1993).

METODOLOGÍA

El presente trabajo está organizado de la siguiente manera: al usual elenco de siglas utilizadas y a esta introducción le sigue el estudio, dispuesto en cuatro capítulos, las conclusiones, un apéndice y la bibliografía crítica y completa sobre el tema.

Una observación previa sobre el modo de presentación de los datos bibliográficos: He procurado que el elenco de siglas fuera reducido, además de las que ya se pueden considerar habituales. Las abreviaturas de las obras del Niseno son bastante usadas por los especialistas, pero les he dado una unidad: son siempre las cuatro primeras letras del título latino (del menos confuso, cuando hay varias alternativas). Las revistas usadas se citan tomando como referencia, siempre que ha sido posible, las de la revista *L'Année Philologique* o la revista bibliográfica anual del Permanent International Comitee of Linguists (cuando no existía en APh). En las citaciones bibliográficas, sigo el criterio actual de prescindir de todos los signos de puntuación innecesarios y ser riguroso para que a cada signo corresponda sólo una función inequívoca. Para ello cito al autor, el año de la edición original[10] entre paréntesis y el número de páginas. Va teniendo ya gran aceptación entre los últimos libros de filología (sobre todo en prosodia) y supone una mayor sencillez y precisión en las citas a pie de página -que se aligeran de abreviaturas y referencias- y aporta la exactitud cronológica respecto a la edición original y las ediciones en uso, cuando el estudio lo requiere (precisión cronológica fundamental cuando se trata de aclarar la dependencia histórica de los argumentos utilizados y sus fuentes). En cuanto al listado bibliografico, he seguido los usos más recientes del modo de presentar los datos APh salvo algunas variantes: uso la sigla del nombre propio, coloco la fecha de creación del texto (en su edición primera original) inmediatamente después del autor -para poder citar así a pié de página-. Los títulos de libros y artículos se han homologado en cuanto a las mayúsculas: en principio, salvo en lo que toca al respeto de los usos ortográficos propios de cada lengua (alemán los substantivos, inglés adjetivos étnicos), sólo se usan las mayúsculas en los nombres propios y al iniciar el título o subtítulo.

En cuanto al trabajo, uno de sus aspectos fundamentales es el metodológico, al menos tan importante, bajo ciertos intereses, como el estudio mismo del autor o de la obra elegida. Como se podrá ver en un somero vistazo a la historia de la investigación sobre prosa griega y a la bibliografía, que he procurado recoger con generosidad por lo dificultoso del tema, queda bastante probado el desconcierto metodológico de las distintas escuelas e investigadores. Son demasiados aspectos los que están pendientes todavía -los repasaremos- para suministrar una base común a unos análisis prosódicos

---

[10] En algunos libros se usa en este lugar el año de la última edición, sin justificación alguna; éste dato ya se ofrece en la lista bibliográfica después de la ciudad de edición. El usar el año original sí que provee una preciosa información histórica a la hora de contextualizar cronológicamente las diversas opiniones, además de permitir igualmente la brevedad y precisión de la cita.

y rítmicos que puedan dar cuenta del ritmo y las relaciones sintagmáticas en prosa y pasen la prueba de fuego de la aceptación común de los demás estudiosos.

En el plano de lo teórico se deberá estudiar el concepto mismo de ritmo del lenguaje y sus factores, su función estructural y no sólo en el plano de la realización, los recursos que usa el sistema griego en la norma literaria de esta época, su relación con los recursos del verso o ritmo métrico, la relación entre expresión y contenido en estos factores estructurales, así como el paso de una consideración estilística a un análisis verdaderamente lingüístico de todos estos usos. En cuanto a nuestro objetivo concreto, veremos cómo entra en vía muerta el estudio métrico de las cláusulas si no se hace luz previa sobre la relación entre acento y cantidad (transición en el griego de una prosodia cuantitativa a otra acentual, que se consuma ya en la koiné y que tiene enormes consecuencias tanto en poesía como en prosa). Además hay problemas colaterales como por ejemplo, en el sistema griego si es la sílaba o la mora la unidad prosódica -y por tanto rítmica-, o bien la incidencia real del acento según las clases de palabras, así como el estado en que se encuentra el itacismo, o bien la monoptongación de diptongos, etc. En definitiva, habrá que buscar en la teoría, sin ideas preconcebidas, y en la práctica del texto, sin forzar los datos, las unidades del lenguaje caracterizadas por cada recurso rítmico.

ITINERARIO

Creo interesante dejar constancia del modo concreto en que he procedido en esta investigación, ya que pudiera inducir a error la presentación final de los hallazgos encontrados, dejando en el olvido el largo camino recorrido y las graves dificultades que se han debido sortear.

El punto de partida han sido los estudios sobre prosa rítmica tanto griega como latina, que me llevaron, con la aridez de su lectura y la pobreza e inseguridad de sus resultados, a plantearme enseguida el problema metodológico. Ciertamente no alcanzaba a ver el "traje maravilloso" del ritmo lingüístico en casi ninguno de esos graves y enormes análisis estadísticos clausulares, sí en cambio la "desnudez" de una erudición ingente para unos resultados decepcionantes.

El segundo paso me lleva a plantearme la cuestión teórica de la naturaleza misma del ritmo literario, sus factores y sus recursos concretos en el griego. Para ello he acudido a los estudios lingüísticos modernos que me han desvelado la fuerza de las relaciones sintagmáticas y prosódicas (aspecto que se va abriendo paso pero en el que queda todavía mucho por decir) y a los estudios actuales sobre la teoría retórica clásica, que han aportado interesantes puntos de vista.

Sólo entonces, después de años de lectura y reflexión sobre categorías que se usan demasiado acríticamente (sílaba, acento, ritmo, palabra, etc.), he podido emprender el análisis directo del texto que me había propuesto. Para ello, dejando de lado el considerar las cláusulas, adopto el criterio de E. Fraenkel de individuar mediante razones sintácticas y fonéticas las unidades

rítmicas, ya que aunque el autor en la ejecución de habla pone el ritmo al servicio de la lengua y del mensaje, el lector (sobre todo incompetente en la norma concreta del texto) debe proceder al contrario, poniendo el sistema y el sentido al servicio de la reconstrucción del habla, que es el ritmo.

Así, la primera parte de *Moys* (nº 1,1-1,77) me sirve para ajustar el estudio fonosintáctico y encontrar según los criterios delimitativo los períodos, *cola* y *commata*. Compruebo como recursos fundamentales la marca de inicio (base) y fin (cláusula sintáctica, *párisa*) de período o semiperíodo, así como del colon. A la luz de estos rasgos establezco el sistema de cesuras (pausa de semiperíodo y de período, cesura de colon) así como la concordancia silábica, que me servirá de criterio principal en la muestra siguiente. Al llegar a este punto, todavía no había estudiado los acentos. Los comentarios al prólogo (1,1-1,15) dejan constancia de esta labor, ardua pero agradecida.

Prosigo, en la segunda parte (nº 2, 1-2,151) con el estudio prosódico de la armonía en la estructura silábica de incisos y miembros dentro del período. Se siguen teniendo en cuenta los factores sintácticos y fonéticos descubiertos precedentemente (aunque ya no complico el texto con las marcas de bases y cláusulas, ni comento los *isa-párisa*) en cambio presto atención ahora a las cesuras y los acentos, factores que descubro en armonía con la estructura silábica.

Al acento como criterio principal dedico los números más complejos de la obra (2, 152-2,161), donde se mantiene la armonía periódica en la conjunción de las palabras prosódicas: grupos de hasta ocho sílabas o marcados por hasta dos acentos prosódicos. Concurrentemente se siguen teniendo en cuenta todos los criterios aprendidos en los análisis precedentes, pero se señalan únicamente los esquemas silábicos, que permiten ver la correspondencia rítmica fiel entre esquema silábico y esquema acentual, así como los de cesuras.

Por último, en la parte final (2, 162-2,321), sin dejar de usar los criterios prosódicos y sintácticos precedentes, tengo especialmente en cuenta las unidades de sentido, unidad de sintagmas y proposiciones. Se siguen señalando en el texto los esquemas silábicos, acentuales y de cesuras.

Sólo ahora, después de analizar sintáctica y silábicamente una parte (la primera), prosódica y acentualmente otra (2, 1- 2,261) y atendiendo al sentido la última (2, 162-2,321), he procedido a la revisión total del texto homologando criterios para alcanzar una visión rítmicamente exacta del conjunto. Aunque todos los resultados concuerdan, **el verdadero criterio prosorrítmico es la concurrencia de todos estos factores más que el predominio de unos sobre otros**. Sólo en el prólogo he conservado el modo concreto en que había analizado el texto, cuando no había que corregir fundadamente el análisis, para no afectar a los comentarios y por dejar constancia de cuál es la visión inicial hasta que no se descubren progresivamente los "secretos" de cada estilo.

Termina el trabajo con una visión sintética de los factores y las unidades del ritmo del lenguaje, si bien es en la secuencia concreta del texto y no en abstracto donde tiene valor auténtico todo sentido y recurso rítmico.

CONTENIDO

El trabajo está dividido en cuatro capítulos, un apéndice y la bibliografía.

El primer capítulo sitúa en la geografía, en la historia, en la cultura, en la literatura y en la vida de la Iglesia a Gregorio de Nisa. No se trata simplemente de presentar el mundo y el momento del Niseno como un escenario de su actuación. Todo texto es huérfano sin su autor, responde a una situación, necesita un contexto como condición mínima de inteligibilidad. Por ello, no se trata de un simple marco histórico anecdótico sino que nos hemos esforzado en intentar, en la medida de lo posible y con la brevedad requerida, reconstruir las relaciones humanas concretas que explican el texto desde la intención del autor y en razón de sus posibles destinatarios como un acontecimiento vivo de comunicación. Nosotros trataremos de resucitarlo y traducir a nuestras propias categorías, del modo menos infiel posible, un texto de hace mil seiscientos años.

Queremos observar también la profunda unidad entre estilo y fondo, en plena sintonía con el proyecto de asegurar la transformación del helenismo por el cristianismo. Hago, por ello, una presentación del conjunto de la obra literaria del Niseno desde el punto de vista literario. Los títulos, sus ediciones, sus clasificaciones, nos servirán para encuadrar después el texto que estudiamos en su contexto literario.

En este contexto, y después de la clasificación literaria, se estudia ya directamente la *Vida de Moisés*: su importancia, y las interpretaciones que se han dado sobre la obra en el marco de toda su obra. En concreto pasamos revista a las diversas introducciones y estudios de la misma *Vita Moysis* desde un punto de vista descriptivo, sin valoraciones personales. También en este sentido es útil la relación de las principales ediciones, traducciones y usos que ha tenido el texto para poder comprender su importancia o explicar las diversas interpretaciones.

Después de este capítulo introductivo, que nos ayuda a situar al autor y su obra, entro ya a la parte netamente lingüística del trabajo, analizando primero de un modo deductivo la teoría (cap. segundo), luego el propio texto de un modo inductivo (cap. tercero) y sintetizando los resultados en el último capítulo.

Así, en el capítulo segundo, trato primero de despejar los inconvenientes teóricos que me sea posible, acuñando los conceptos que necesitamos para una lectura prosódica del texto: busco los instrumentos de análisis más adecuados para llegar a una inteligencia cabal del texto en su realización normativa. Me centro en la revisión teórica de las dificultades de estudio del ritmo de la prosa griega.

Después (cap. segundo II) intento ofrecer una respuesta teórica a los retos fundamentales -función rítmica y estructural del acento y de la sílaba en los sintagmas griegos- acumulando los argumentos principales sobre cada tema con apoyo bibliográfico e intentando, en cada caso y en la medida de lo posible, al menos plantear correctamente los problemas. Aunque pueda

parecer innecesaria, esta parte teórica es inseparable del trabajo, ya que es fruto del esfuerzo previo puesto en desenmarañar el camino hacia el estudio directo de los textos. A poco que se comparen los diversos estudios sobre el ritmo en la prosa griega tanto teóricos como prácticos, se verá el fundamento de tanta prevención metodológica.

A continuación (cap. segundo, III) sigue un estudio histórico sintético de la teoría retórica clásica sobre la prosa artística, que nos permite conocer las unidades que estructuran la prosa y los factores formantes del ritmo, hasta llegar a una definición correcta de período, miembro e inciso.

Termino el capítulo (cap. segundo, IV) con el estudio lingüístico estructural sobre la relevancia rítmica, que nos lleva sobre todo a la precisión de términos y a conocer la conexión y repercusión lingüística de las categorías y fenómenos rítmicos y retóricos. El ritmo se articula mediante la función sintagmática, a la cuyo servicio se pone.

El estudio de la doctrina prosódica a la luz de los principios estructurales nos va ha revelar como existen cauces para encontrar el mecanismo rítmico de cada uso artístico del habla, aunque se encuentren mezclados por falta de rigor metodológico. La construcción de una teoría prosódica y rítmica convincente es posible y necesaria, pero sólo se puede avanzar si, como ya se hizo en el estudio de los elementos sistemáticos, se respeta una metodología científica mínima, con los siguientes rasgos:

- no confundir los datos analíticos con los sintéticos: ver los elementos de análisis con visión de conjunto, especialmente con estos materiales que se integran en una unidad orgánica superior y sólo en ella y por ella adquieren sentido. No es el todo resultado del engranaje mecánico de sus partes, pues en las realizaciones específicamente humanas es, justamente a la inversa, el organismo lo que explica y hace inteligibles sus miembros diversos y sus relaciones.

- no confundir los datos físicos (sonidos, gestos, énfasis) del plano de la realización con los datos del plano de la estructura sintagmática.

- no confundir los elementos (paradigma) con las relaciones de los elementos (sintagma)

- no dar por supuesto que la doctrina tradicional, antigua o clásica, es necesariamente la más extendida o aquella con la que contamos con más testimonios, sin atender a la calidad de los mismos.

- reunir todos los datos sin desechar *a priori* aquellos que no caben en nuestra hipótesis de trabajo, sin mezclar hechos con doctrina.

- tener en cuenta la diacronía para no considerar como concurrentes datos o testimonios que no son contemporáneos y corresponden a hechos de habla y norma diversos.

Pueden parecer superfluos estas consideraciones, sin embargo, nacen de la paciente observación de las diversos intentos de explicación a los problemas concretos.

En la parte práctica (cap. tercero y cuarto), me dedico primero al análisis pormenorizado y esquemático del texto elegido. En concreto se exponen los períodos encontrados con sus estructuras de miembros *(cola)* e incisos *(commata)* -usaré indistintamente la terminología latina y la griega- para llegar a proponer una verdadera edición rítmica. A continuación se pueden estudiar de un modo comparativo los resultados obtenidos: esquemas y recursos formantes de período encontrados, clases de cola y modos de marcarlos, función dispositiva de los incisos, relación entre fondo y forma en las relaciones rítmicas y sintagmáticas y, por último, contribución de la periodología a la estructura de toda la obra.

En concreto, en la primera sección del capítulo tercero establecemos los criterios rítmicos que guiarán nuestro análisis rítmico del texto de *Moys*, que son la aplicación de los criterios colométricos de E. Fraenkel, que hemos expuesto ya, para determinar los inicios y finales de períodos y miembros, de los criterios teóricos (capítulo segundo) sobre el estudio de las sílabas y los acentos y la identificación de incisos: trato que daremos a enclíticas y proclíticas, acentos graves, sinalefas, pausas y orden de palabras.

En la sección segunda del mismo capítulo tercero, realizamos un comentario pormenorizado del análisis periodológico del prefacio de *Moys* (1,1-1,16), en el que explicamos cómo se realiza dentro de cada período la recurrencia rítmica de incisos y miembros mediante las correspondencias silábicas y acentuales, marcadas por recursos retóricos y sintácticos.

En la sección tercera (capítulo tercero, III) entramos ya en la edición rítmica del texto. Edición que consta de la presentación esquemática y gráfica (acompañando al texto) del análisis silábico, tónico, sintáctico y elocutivo de *Moys* tal y como queda construído mediante períodos y miembros (de modo más asistemático, incisos). Los símbolos son fácilmente inteligibles con la tabla inicial y después de haber leído los comentarios anteriores. Con todo comentaré aquellos períodos que me parezcan más sugerentes o problemáticos. La extensión del texto me impide un comentario más detallado, que, por otra parte, no es necesario, ya que la síntesis posterior de esquemas y recursos nos dará la visión de conjunto que necesitamos. Se podrán apreciar unas pequeñas diferencias gráficas entre la forma de mostrar el análisis de la primera parte de *Moys* (1,16-1,77) y de la segunda parte *(Contemplación de la vida de Moisés)* -que duplica en extensión la primera-: en un caso se marcan gráficamente las bases y antibases, así como las cláusulas sintácticas, en el otro caso se prescinde de estos signos, para no complicar con datos innecesarios la presentación rítmica del texto, aunque y como es lógico haya tenido que llevar a cabo igualmente este tipo de análisis como primer paso previo al estudio periodológico.

Por último, el capítulo cuarto trata de sintetizar los resultados obtenidos para comprobar la validez de nuestros análisis y descubrir el secreto del ritmo de esta prosa. El mejor modo de llegar a una visión exacta y de conjunto del complejo fenómeno que es el ritmo literario es mantener, al mismo tiempo, la visión sintagmática y la paradigmática de las unidades y factores prosódicos, sin olvidar que es en la ejecución concreta -en el habla- donde, en última instancia, se realiza. Por ello, dedicamos un primer apartado en el capítulo

(cap. cuarto, I) a la disposición de los resultados obtenidos tal y como se encuentran en el decurso (sintagma). Las estructuras silábica, acentual y arquitectónica (pausas y cesuras) de toda la obra forma una unidad indisoluble al servicio de la estructura temática. No podremos dedicarnos ahora a otro análisis suplementario de como se relacionan entre sí los períodos aglutinando todos estos recursos, pero la presentación de los resultados obtenidos mediante nuestro análisis prosódico permitiría hacerlo con buenas perspectivas. Nos conformamos con el elenco de los datos en cada tipo de análisis tal y como vienen colocados por el autor en la construcción concreta de la obra: visión de conjunto de los períodos rítmicos en el decurso. También presento en esta sección (cap. cuarto, I, 4) la estructura de cláusulas, tal y como las hemos alcanzado desde nuestra peculair metodología.

Inmediatamente a la visión sintagmática le sigue la sistemática: los factores prosódicos del ritmo en el período (cap. cuarto, II) y en los miembros e incisos (cap. cuarto, III). El estudio de los períodos se basa en los datos que arrojan las estadísticas del número de sílabas y acentos, los esquemas rítmicos binarios o ternarios tal y como se establecen por las cesuras y el número de miembros. También hacemos un breve estudio sinóptico de la caracterización de los comienzos del período (bases) y de los finales (cláusulas). Así se aprovecha el análisis y se reunen los diversos criterios de inicio y de final de período para tener una sinopsis de las bases y cláusulas prosódicas, como marca sintagmática y rítmica. No me detengo en el espinoso tema de las cláusulas pero creo que los resultados a los que llegamos son alentadores por su claridad y limpieza que nada tiene que ver con las farragosas estadísticas y las complejas clasificaciones de los estudiosos *clausologistas* de otro tiempo.

Esta visión sistemática pediría continuarse con una estudio sintético que pusiera en relación los usos de un tipo de análisis con otro y de un tipo de unidades con las inmediatas, así como sienta los fundamentos de un estudio estilístico que investigue la relación entre ritmo y sentido. Siguiendo la metodología de I. R. Alfageme se podría ahora atender al ritmo conceptual, y observar en qué medida el ritmo de la expresión está al servicio del contenido, junto con los recursos efectivos: conceptos claves, reiteración y cambio, expresión abstracta. En función de éste se colocan además los recursos retóricos (aliteración, anáfora, asonancia, homoiotéleuton, rima) o sintácticos (simetrías, conectores, incisos elocutivos, *consecutio verborum*, frases nominales). No podremos entrar ya en este interesante desarrollo -al servicio del cual, sin embargo, está el análisis rítmico- pero si se ofrecen algunos apuntes: (cap. cuarto, IV) factores semánticos; palabras clave. También incluímos un estudio de las palabras más frecuentes así como de la función prosódica de la las partículas con significación sintáctica: artículos, conjunciones, preposiciones, relativos, pronombre y adverbios.

Se termina el trabajo con las conclusiones tanto teóricas como prácticas a las que he llegado en la investigación y una presentación ordenada de la bibliografía empleada (que posee también un valor orientativo para profundizar en el estudio de determinados aspectos).

Espero haber logrado así un doble objetivo: por una parte un estudio rítmico estructural de una obra puente entre dos mundos como es la *Vida de Moisés* de Gregorio de Nisa, y por otra, una aportación original al estudio del del ritmo, mediante la búsqueda de aquellas unidades básicas que, en su repetición cíclica y en su variedad poética, nos descubren los secretos de esa prosa artística antigua que los oyentes escuchaban con deleite, al percibir lo que a nosotros más nos cuesta: su armonía.

CAPÍTULO PRIMERO: AUTOR, TEXTO Y CONTEXTO DE *LA VIDA DE MOISÉS*

I.- GREGORIO DE NISA, AUTOR DE *LA VIDA DE MOISÉS*

1.- EL CAPADOCIO: MARCO GEOGRÁFICO

La obra de un personaje[11] no se puede comprender sino en el conjunto de relaciones que la justifican, la explican e incluso la definen; relaciones personales que sólo se pueden reconstruir con la trigonometría de la historia desde sus huellas en el espacio y en el tiempo. Por ello necesitamos situar el texto que vamos a analizar, huella fecunda, en las coordenadas del país, la época y los intereses teóricos y prácticos que lo explican genéticamente.

La vida[12] de Gregorio se mueve en torno a su "Kappadokía" natal, de la que se aparta sólo en algunos viajes sinodales[13] y un breve exilio en Armenia. Geográficamente, es la suya una región montañosa del Asia Menor que desciende, del sur al norte, desde las cumbres del Tauro -que la separa de la Cilicia (Tarso) y Siria (Antioquía)- hacia las costas del mar Negro -el Ponto- mientras de este a oeste se recorta entre el Eúfrates y las regiones de Licaonia y Galacia. En su historia, había sido hitita casi un milenio, luego será persa, alejandrina -por tanto de helenización tardía- y desde el s. II a. C. romana -reino federado primero y provincia imperial con Tiberio-. La administración romana había organizado este pueblo sirio ("sirios blancos" al decir de los persas), de población más bien dispersa, en tres provincias, el Ponto, Armenia y Capadocia[14]. Esta última tiene su capital en Cesarea, pero será dividida[15] por

---

[11] Como introducciones generales a la vida y obras del Niseno: P. Godet (1915) DTC 6: 1847-52; J. Daniélou (1942) 8-16; B. Altaner (1958) 283-290; J. Quasten (1960) 267-311; M. Canevet (1965) DS VI: 974-1011; F.L. Mateo-Seco (1971) GER XI: 334-338; M. Simonetti (1984) 9-14.

[12] Las biografías del Niseno más completas y recomendables son: L. S. Le Nain de Tillemont (1703) es la fuente de todas las biografías posteriores, contiene las vidas de S. Basilio, el Nacianceno, el Niseno y S. Anfiloquio, a partir de las citas originales de los diversos autores junto con una cronología eclesiástica y civil. Sobre el Niseno: 561-616 y 732-44. Además M. Canevet (1965) DS VI: 972-974; M. Aubineau (1966) 29-82 (aunque sólo hasta el 371, realiza un trabajo definitivo utilizando el abundante epistolario de los Capadocios junto con los datos anteriores); P. Maraval (1990)15-52 y F.L. Mateo-Seco (1993) 9-19.

[13] Asiste al Concilio de Constantinopla del 381, a varios sínodos en Antoquía además del ordinario de cada año en la capital oriental, y con encargos episcopales, un viaje a Sebaste en Armenia y otro a la provincia de Arabia, y así visita Tierra Santa el 382 cumpliendo un voto (Cf. GNS. *Epis* 2 y 3 = P. Maraval [1990] 106-146). El destierro de dos años ante la presión arriana probablemente lo vivió en la vecina Armenia.

[14] Puede seguirse la evolución política y religiosa de la región en los mapas de H. Jedin-K. Scott-J. Martin (1990) 8 y 20-24.

[15] La Capadocia segunda tendrá su capital en Tiana. Esta división supondrá una merma importante en la jurisdicción episcopal del hasta entonces único metropolita, ya que el obispo Antimo de Tiana le sustrae las sedes de su territorio civil. Basilio tendrá que buscar sedes solidarias en su lucha con la facción arriana: logrará crear nuevas sedes como Nisa y Sásimo, entre otras, con los dos Gregorios. Cf. A. Balil (1971) GER 5:15-6.

Valente el 371-372. En la región parece tener su familia grandes propiedades, al menos la finca de Annisa, donde se retiran a vivir en torno a su hermana Macrina, la madre, varios hermanos y siervos. Son también capadocias las ciudades y pueblos de Nazianzo, Sásimo y Nyssa[16]. Se ve que lo accidentado de su entorno orográfico ha hecho de la región un lugar privilegiado para el refugio[17], el retiro, la meditación o el trabajo intelectual.

Había sido evangelizada la región[18] tempranamente (ya la saluda Pedro en su *Primera Carta*), por lo que presenta una Iglesia desarrollada, con abundantes mártires y hospitalidad para los proscritos, como Clemente de Alejandría en la persecución de Séptimo Severo (202). En el siglo III se había acometido desde Capadocia la evangelización de la vecina Armenia, como lo demuestra también los viajes que deberá emprender Gregorio en comisión de servicios disciplinares. En la época que estudiamos conoce un gran desarrollo el inicio del monaquismo, bajo el impulso y el ejemplo[19] de Basilio, institución que llegará a su esplendor en los siglos bizantinos con grandes obras de arte y de ciencia. Pero en cuanto al esplendor intelectual, es en este siglo de los tres "Capadocios"[20] cuando florece esta región pobre[21], agrícola, con la mejor ilustración cristiana.

---

[16] En español lo transcribimos Nisa. Actualmente "Buyukkale Tepe" a 2 km al norte de la aldea de "Harmandali". Cf. R. Aubert (1988) DHGE 22: 21. Era un pueblo sin importancia al decir del propio obispo: GNS. *Epis* 11= P. Maraval (1990) 184-188.

[17] Allí pudo refugiarse durante seis años en compañía de su hermano Galo el emperador Juliano (+363), casi coeténeo y condiscípulo de Basilio y del Nacianceno en Atenas, que pudo escapar a la eliminación de la familia constantiniana del 337 sólo por su corta edad. Cf. G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) 227-8.

[18] Ya había llegado el apóstol Pablo en sus viajes a las vecinas Cilicia, Licaonia y Galacia, teniendo en cuenta que todas estas ciudades de la predicación apostólica según *Act* 14 y 15 (Antioquía, Tarso, Derbe, Listra, Iconio, Antioquía de Pisidia) son limítrofes de la región y se encuentran entre 100 y 250 km. de su capital, Cesarea de Capadocia. Sobre la historia de la región R. Janin (1934) DHGE, IX: 907-909; E. Kirsten (1954) RLAC 2: 861-891.

[19] Más que el iniciador (Eustacio de Sebaste en Asia, S. Antón y S. Pacomio en Egipto) Basilio purifica el monaquismo asiático del enfrentamiento antijerárquico y lo encuadra en el seno de la Iglesia. Del monasterio que fundó junto al Iris y en plena crisis arriana, llamará Eusebio de Cesarea a Basilio a ayudarle y sucederle en los problemas del gobierno eclesiástico. El Nacianceno, aunque colabora con el monje amigo nunca se aparta de la vida familiar y su actividad poética, lo mismo que el Niseno en su actividad intelectual. Frente al modelo occidental, el monacato oriental no dedicará atención a la erudición, incluso teológica. Cf. P. Allard (1910) DTC 2: 441-5 y P. de Labriolle *Monaquismo* = G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945b) 457-554.

[20] La figura del Niseno es inseparable de la del hermano S. Basilio Magno y su amigo S. Gregorio el Teólogo: son continuadores de la misma escuela origenista, se enfrentan con los mismos problemas y luchan juntos en un proyecto común. Otras figuras que demuestran la helenización de la región son Apolonio de Tiana (s. I) y Luciano de Samosata (120-200). Cf. T. Spidlik (1971) GER 5: 16-7.

La familia del Niseno tenía profundas raíces[22] tanto en la patria como en la religión cristiana, lo que explica que esa gran casa de dignatarios y retóricos sea la cuna de obispos -tres-, cenobitas -Naucracio- y santos: Santa Macrina[23], S. Basilio, S. Pedro de Sebaste, y el propio S. Gregorio. Gregorio llevará el nombre del milagroso misionero[24] que había evangelizado su tierra el siglo anterior, venerado y conocido por sus abuelos; él mismo le dedicará un panegírico (*De vita Gregorii Thaumaturgi*). En sus padres, Basilio y Emilia, se hermanaban ya retórica, experiencia de gobierno y acendrado cristianismo[25].

S. Basilio fue hombre de profunda formación retórica en las mejores escuelas de la época -Cesarea, Constantinopla y Atenas- pero rechazó la docencia y la abogacía para abrazar el retiro evangélico, donde acabará regulando definitivamente el monacato con sus numerosos discípulos. Brilla sobre todo como gobernador eclesiástico, tras suceder a Eusebio en la importante sede de Cesarea: organizó la atención pública a los pobres y enfermos y la disciplina del clero. Como maestro de la fe luchó contra el arrianismo y el sabelianismo. Cf. J. Ibáñez (1971) GER 3: 778-81. La mejor información sobre la vida del Magno, en relación con su mundo, a la luz de sus 273 cartas, se encontrará en R. Pouchet (1992).

S. Gregorio "el Teólogo", "el Demóstenes cristiano", amigo íntimo, compañero de edad, de estudios de Basilio, fecundo orador y delicado poéta -más de 45 homilías, 245 cartas y 400 poemas con 17.000 versos (cf. PG XXXV-XXXVIII)-, se le conoce por el lugar de su nacimiento y muerte, la villa de Arianzo en Nazianzo. Ayudó a Basilio como obispo de Sásimo y después de Constantinopla, donde logró la restauración católica. Cf. P. Godet (1915) 1839-44; J. Ibáñez (1971) 11: 333-5.

[21] Cf. R. Teja (1971) 611-624.

[22] Los abuelos paternos de Basilio y Gregorio, naturales de la limítrofe Neocesarea del Ponto sufriran confiscación y exilio por causa de la fe bajo Galerio y Maximino Daya (306-311), lo mismo que será mártir el abuelo materno. Por otra parte, la abuela materna, Macrina y el padre, Basilio, serán honrados como santos. Cf. J. Ibáñez (1971) 3: 778.

[23] Lleva el nombre de la abuela paterna, cuya labor continuará en la familia. Será ésta la que arrastre al retiro del mundo a su propia madre viuda, a su hermano Basilio recién terminados sus estudios retóricos en Atenas, al pequeño Pedro; y así, transformará su finca rural en lo que luego se llamará un monasterio. Para Gregorio será "la maestra". Cf. especialmente *Vita Macrinae* 5-14 = P. Maraval (1971) 154-191. Para las noticias biográficas y familiares del Niseno es esta obra la cantera principal.

[24] S. Gregorio Taumaturgo (215-275) fundador de la Iglesia en el Ponto y obispo de su neocesarea natal, tiene una importancia definitiva como discípulo directo de Orígenes y padre espiritual de los Capadocios, a través de esta familia que él ha formado personalmente. Sin él no se compre el humus del autor que estudiamos. Su estilo sencillo y sus escasas obras nos deja conocer ya lo que será la línea y los temas de sus discípulos. Cf. P. Godet (1915) DTC 6: 844-47; B. Altaner (1958) 208-9; J. Quasten (1960) 417-21 y V. Domínguez (1971) GER 11: 338-9.

[25] Cf. GNS,*Macr* 1-9 = P. Maraval (1971) 136-172. También la introducción histórica: 21-66.

2.- EN LA NUEVA ROMA: ENTRONQUE HISTÓRICO

El siglo[26] de Gregorio de Nisa representa simultáneamente el fin de un mundo y el alumbramiento de otro, tanto desde el punto de vista político[27] y económico como cultural y religioso: de Roma, abandonada y vieja, a la nueva "Constantino-polis" (330); de la "civitas" al señorío; del barroco tardorromano al bizantino arcaico; del fin de las persecuciones al imperio cristiano. Un cambio que es sentido muy vivamente en una familia[28] de políticos y abogados, con historia de servicios imperiales y buenas relaciones públicas, como es la de Gregorio. Su muerte coincide con la partición del imperio entre Oriente para el niño Arcadio, en manos del burócrata Rufino, y Occidente para el otro niño Honorio, en manos de su generalísimo bárbaro, Estilicón: todo un anuncio.

En la política interna, las crisis sucesivas de la anarquía endémica de los siglos II y III, resueltas siempre militarmente, llevarán inevitablemente a una monarquía sostenida por la pirámide estamental, con el centralismo como modo de gobierno y a una división definitiva del imperio oriental y occidental: se va a pasar del predominio de los funcionarios civiles con separación de poderes y estructura colegial, ideal de la antigua polis, al de la aristocracia, de base militar con conexiones con la burocrática y la económica, que detentará el poder por el milenio románico o bizantino. La causa de esta evolución interna es la propia debilidad[29] de la púrpura, que apenas logra cubrir el boato oriental.

En la política exterior también se podía advertir la debilidad de la gran maquinaria estatal, que se manifestaba impotente ante las oleadas de godos en las fronteras del Danubio, francos y alamanes en el Rin y persas en el Tigris. El desatre ante los visigodos[30] en Adrianópolis el 378 señala ya el fin del Imperio, que se mantendrá en oriente con el encastillarse las casas en lugares inaccesibles o el inmenso amurallarse de la nueva capital, al tiempo que se van admitiendo a los bárbaros como socios, se adjudican tierras o se firman tratados de paz. Incluso militarmente -era Capadocia una región

---

[26] Sobre el ambiente civil de los Capadocios: Th. Goggin (1947); J. Daniélou (1965); M. Forlin (1976) *Aspetti di vita familiare nel IV secolo* = R. Cantalamessa (1976) 158-179; con amplia bibliografía y visión de conjunto: L. A. García (1984) II b: 233-510.

[27] Sobre la reforma política que pondrá las bases de la Edad Media proporciona excelente bibliografía, aunque enfoque el tema con claros prejuicios: F. Lot (1927)1-210.

[28] Cf. Th. A. Kopecek (1973) 461-466.

[29] "la reiterada legislación [...] en el intendo de impedir la corrupción administrativa, las requisiciones arbitrarias o la utilización abusiva de la posta pública por los poderosos, era muestra evidente de la impotencia del poder imperial" (L. A. García [1984] 405).

[30] Ya habían incursionado los godos en el Asia menor en el s. III causando graves destrozos. En Adrianópolis será aniquilado el emperador Valente y ejército romano. Cf. R. Teja (1971) 169-177. La mejor visión de conjunto: P. Courcelle (1948).

fronteriza con persas y bárbaros, fuertemente militarizada desde el siglo III- se anuncia ya una nueva época con el acorazamiento de la caballería en detrimento de la infantería y de la disciplina legionaria.

En cuanto a la economía,[31] conforme avanza el siglo se incrementan las exenciones fiscales a los bienes propios del emperador, la nobleza y los clérigos, en perjuicio de las clases no rentistas, ya que el Estado se desespera por asegurarse los ingresos fiscales. Convergen progresivamente la ruda aristocracia de las armas con la de las togas y la de sangre, cerrándose en círculos hereditarios que invierten sus fortunas en enormes latifundios. Irán fraguándose los estamentos con la sujeción hereditaria de ciertos grupos sociales como siervos, colonos, artesanos y curiales (301, decreto de inmovilidad de profesiones). En torno a las grandes familias irá afianzándose el patrocinio[32] que anuncia ya la autopragia[33], el feudalismo bizantino. En Capadocia la propiedad imperial o de señorío es ya mayoritaria.

Frente al regimen de una ciudad empobrecida en los servicios comunes y en la participación pública, se desarrollará el de la hacienda, una familia con todos sus familiares y siervos que autogestionan su vida y su defensa. Las ferias y artesanos itinerantes aseguraban el comercio sin los inconvenientes de la ciudad.

El obispo acabará siendo el patrono y administrador, legalmente reconocido por los emperadores, de su localidad, abandonada por los curiales y los gremios artesanos ante el peso del fisco; la atención cristiana acabará institucionalizándose, necesitando una precisa disciplina que coordine tareas y responsabilidades de clérigos, ministros, vírgenes y viudas, además de los monjes. Basilio destacará por sus dotes de organización en este sentido, sobre todo a partir del hambre que asoló la región el 368, en la que socorrió heróicamente la población.

En este sentido, la ἀναχώρεσις será un signo del momento: muchos cristianos, en torno a santos líderes anacoretas, forman los primeros cenobios; los nobles, después de un enojoso servicio en la guerra o el gobierno buscan el *recessus* de un *otium* intelectual en sus grandes villas, o en la caza, o en

---

[31] Cf. S. Mazzarino (1951); M. Forlin (1973) 225-234; L. A. García (1984) 429-458.

[32] Intitución reconocida en el s. V tras haber hecho frente a las continuas prohibiciones imperiales anteriores. Será muy frecuente en el Asia Menor y en las aldeas sírias. Los numerosos campesinos libres (clientela rusticorum) o toda una aldea (patrocinium vicorum) se ponen bajo la protección de un gran propietario abrumados por la presión fiscal, la corrupción de funcionarios y la inseguridad reinante; a cambio de la jurisdicción el patrono defiende a sus clientes contra terceros y hace frente a las requisiciones del poder central. Libanio, *Sobre los patrocinios* = L. Harmand (1955) toca por extenso este problema. Cf. L. A. García (1984) 441-3.

[33] Las grandes fincas al margen de la ciudad donde el señor ejerce desde su casa fortificada la administración económica y política de sus súbditos: antiguos clientes, colonos o libertos, que han ido asimilándose a los esclavos. Ya una ley del 393 vincula los colonos libres a la propiedad, pretendiendo así garantizar los impuestos el Estado; conseguirá que el patrono se haga cargo de todo. Cf. L. A. García (1984) 457-8.

largos viajes y peregrinaciones; los plebeyos desertan de la ciudad, y comienzan a llenarse los despoblados de bandidos, que junto con los bárbaros, acabarán dificultando las comunicaciones (*circumceliones* donatistas en Africa).

3.- EL RÉTOR: MUNDO CULTURAL DEL NISENO

Bajo el Imperio, en la provincia de Asia encontramos escuelas de todos los saberes (Cos, Pergamo, Efeso) por lo que no extraña que sea Esmirna la patria de la Segunda Sofística. En el siglo IV advertimos una tendencia a la concentración de los estudios superiores en las grandes ciudades, con agrupaciones de estudiantes en torno a los mismos intereses o por los lugares de origen, hasta que surja en el S. VI en Constantinopla el antepasado de nuestra universidad[34].

En este momento, se da una tensión dialéctica creativa entre filosofía y retórica[35], ya que, en el fondo, la cultura oratoria defendera el verdadero humanismo, criticando los excesos abstactos o exotéricos del pensamiento, mientras la filosofía acaba incluyendo en su dominio la teoría de la interpretación, aunque critique los trucos formales; de hecho ambas acabarán fundidas en una mezcla en la que la expresión del pensamiento será indisociable de su expresión formal y artística; y así, unidas, configuran el ideal de educación helénica como un humanismo[36]: no en vano traducen los romanos "paidéia" por "humanitas", comprendiendo que esa tarea se ordena no sólo al desarrollo del joven sino a la formación integral del hombre en cuanto tal[37]. Paradójicamente para nuestro tiempo, se trata de hombre que es capaz de toda responsabilidad porque no se ha encerrado en ninguna especialización[38], con una cultura centrada en el valor del "logos" (una identidad de verdad y armonía: palabra, proporción y concepto) y cincelada por los modelos clásicos transmitidos por la tradición social y poética. El humanismo surge con una nueva economía ecuménica y burguesa, con un nuevo arte impresionista, con una nueva política en torno a la ciudad y con una religión que rompe el sometimiento a la tierra, pero surge, sobre todo

---

[34] De hecho, ya desde el 425 podremos hablar de "universidad" en Constantinopla, sin solución de continuidad con la educación clásica, aunque el contexto sea ya cristiano y hasta 1453 se llame bizantina. Cf. H. I. Marrou (1948) 485.

[35] En esta sociedad "[...]lo que definía un hombre verdaderamente culto no eran los estudios científicos o médicos, que no interesaban sino a un pequeño número de especialistas, sino el haber recibido una u otra de las dos formas de enseñanza superior, que eran a la vez complementarias y rivales, que perduran como más extendidas y características de la cultura clásica, la educación filosófica y la educación oratoria, representadas por Platón e Isócrates" (H. I. Marrou [1948] 292).

[36] "La doctrina de la ciudadanía del mundo, que apuntó en una rama de la sofística como simple *ilustración*, que en la secta de los cínicos estalla como violenta oposición a un orden tradicional, se hace con los estoicos racional concepción del mundo, sistema que fundamenta filosóficamente lo que era ya en la época helenística *communis opinio*" J. Lasso de la Vega (1986)107.

[37] Para decirlo con una fórmula, "mens sana in corpore sano". Juvenal (s. II) X, 356: "*Orandum est ut sit mens sana in corpore sano*" cit. H. I. Marrou (1948) 331.

[38] Cf. Juliano (s.IV) *Galileos* 229E cit. H. I. Marrou (1948) 331.

cuando el ideal griego de la "filantropía" se funde con el tradicional de la "paideia" platónico-isocrática, cuando se anudan "filo-sofía política" y "filo-logía retórica"[39]. Roma aportará sus magníficas "virtutes" ("gravitas, continentia, magnanimitas"), su apasionada defensa del poder antropogenético de la historia, la fuerza de su derecho.

Pero es precisamente este ideal del hombre íntegro el que estaba en crisis desde el s. III, víctima de si mismo[40]. A una cultura con un ideal infecundo y mimético, encerrada en la estéril erudición academicista le hará frente un ideal religioso, y todo lo que perezca será por propia inanición[41]. Había caído en "hybris" de antropolatría, el culto a dioses antropomorfos será ahora el del poder colectivo (ciudad o imperio) o el del humano deificado como salvador (tirano, emperador o sabio)[42]; la divinización antropomórfica sucumbirá ante la "antropomorfía" de Dios.

Con todo sentido y en este ambiente[43] podemos decir que Gregorio era un hombre culto: además de las noticias biográficas, su obra demuestra una maestría en todos los campos básicos del saber[44]. En concreto, y en eso no hacía sino seguir la formación familiar[45], será de profesión retor[46], no "filósofo" -lo cual no significa que no posea una sólida formación filosófica así como científica-. En su tiempo el arte de la elocuencia había vencido al amor a la

---

[39] J. Lasso de la Vega (1986) 102.

[40] "Libre, totalmente libre ante los muros destruídos de su ciudad, abandonada por sus dioses, el hombre helenista busca en vano, ante un mundo sin límites y un cielo vacío, un punto de referencia donde anclarse, hacia donde orientarse: no encuentra otra solución que replegarse sobre sí mismo y buscar en sí mismo el principio de su plenitud. [...] se repliega en una perfección egoísta, que acabará por ser juzgada frívola y vana por una cultura más servera y más ambiciosa" (H. I. Marrou [1948] 335).

[41] En la época helenística aunque se mantiene el ropaje externo de la religión clásica, la diferencia fundamental es la falta de vida; son himnos de gabinete, liturgias escénica, dioses lejanos, lujo en comidas, ropajes y procesiones sin compromiso moral: "Ha muerto la pietas" (A. J. Festugiere [1977] 77).

[42] Cf. A. Toynbee (1959) 15-7.

[43] Sobre la educación y la cultura propias del S. IV: H. I. Marrou (1948) y (1960); B. Schouler (1984).

[44] Son nuestros criterios -propios de otra retórica- los que deberán contextualizarse a la hora de querer entender su pensamiento y su expresión, precisamente por cuanto deben a su momento. Los estudios sobre el estilo del Niseno en relación con la retórica de su tiempo son los siguientes: L. Méridier (1906); E.C.E. Owen (1925) JThS 26 (1925) 64-71; H. Musurillo (1957) ThS 18: 357-386.

[45] A su padre y sobre todo a su hermano Basilio, que le había recomendado las obras retóricas de Libanio (314/393), debe su formación retórica y cultural: cf. GNS. *Epis* 13 = P. Maraval (1990)194-200.

[46] Sobre la experiencia y los recursos retóricos del Niseno: M. Aubineau (1966)83-96.

sabiduría en la enseñanza socialmente apreciada, pues al orador en el ágora libre había sucedido el consejero aúlico que sabía ganarse la confianza del gobernador o se sabía recomendado por su fama[47]. La elocuencia imponía sus categorías sobre todas las actividades del espíritu humano; poesía, historia, gimnasia, astronomía, medicina, y, por supuesto, filosofía, se desarrollaban en el género literario de la conferencia pública. Para los griegos de todos los tiempos

> "aprender a hablar bien era al mismo tiempo aprender a pensar bien e incluso a bien vivir. La elocuencia poseía [...] un valor propiamente humano que transcendía las aplicaciones prácticas que pudieran darse en esas circunstancias históricas: llevaba consigo todo lo que hacía al hombre en verdad hombre, todo el patrimonio cultural que distinguía al civilizado del bárbaro; idea que subyace siempre desde Diodoro de Sicilia a Libanio [...] en la medida en que la enseñanza de la elocuencia era una conquista de la Palabra, le correspondía un valor absoluto y venía a ser en cierta mediad un fin en sí mismo. No se podía concebir nada más grande, y la distinción tajante entre nosotros, entre "cultura" y "educación" tendía necesariamente a desaparecer"[48].

Que esta concepción pervive todavía en la época, lo testimonia el mismo Gregorio en su polémica con Eunomio, aunque el ideal clásico haya sido transformado por la nueva fe:

> " No es ciertamente un modo u otro de hablar el que determina nuestro pensamiento, sino que es el pensamiento escondido de nuestro corazón el que determina nuestras palabras [...] Hacemos nosotros de la palabra el intérprete de nuestros pensamientos y no al revés, componiendo el pensamiento a partir de lo que se dice. Y si se dan al mismo tiempo ambas cosas, pensar y hablar adecuadamente, entonces es el hombre perfecto en una y en otra actividad.".[49]

Se podría observar una tensión interna en Gregorio entre la maestría retórica y la novedad transcendente del mensaje, que le lleva como programa

---

[47] Después de estudiar la gramática, los jóvenes pudientes iban al maestro de elocuencia "sofistés, rétor" y, en convivencia con los condiscípulos, durante unos años -5 años Basilio en Atenas- recibían instrucción teórica sobre las cinco partes del discurso ("inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio") y práctica, con la imitación de los modelos canónicos (en esta época, el aticismo de la Segunda Sofística) y los ejercicios de aplicación con sus ejercicios preparatorios (elogio, comparación, descripción, argumentación, lamento, proposición)y la declamación (en una situación imaginaria o real). Lo más característico del Bajo imperio sera el barroquismo de la técnica, el academicismo sin contacto con la vida real. Con todo este conjunto de leyes convencionales permitían luego al experto la libertad del artista, sin prejuzgar por ello la sinceridad de los sentimientos o la eficacia del mensaje. Cf. H. I. Marrou (1948) 292-306

[48] H. I. Marrou (1948) 295-6.

[49] *Euno* I, 540 = C. Morechini (1994) 111.

a una fusión de expresión y contenido. De hecho, en su obra se aprecia una evolución[50] desde un primer momento en que Gregorio aparece como un rétor que se sirve de todos los medios profanos para su exposición para marcar después distancias entre la técnica sofística y el peso específico del mensaje revelado, y en sus obras de madurez permanece fiel a sí mismo y a su ministerio de pastor de la Iglesia, por encima del racionalismo intelectual del momento -que, en cambio, achaca a su contrincante, Eunomio-. Pero no dejará de estar siempre presente una aspiración a la armonía entre fondo y forma, que es heredera legítima del espíritu clásico:

> "Cuando el objeto de nuestra expresión lo constituye la verdad misma, pura y simple, entonces brilla el discurso con una belleza propia y originaria"[51].

En cuanto a la filosofía, no sólo se desarrolla en las escuelas prestigiosas de las grandes ciudades (Atenas, Alejandría, Rodas, Antioquía); encontramos también maestros privados e incluso filósofos errantes, que improvisan ante su auditorio e interpelan al público. La formación cambia según las escuelas y según la profundidad de la misma, pero generalmente supone primero una propedéutica (ciencias y matemáticas) para pasar a la historia de las ideas y terminar con la doctrina propia de la escuela ante los grandes temas humanos, mediante el comentario de los textos clásicos y el diálogo en torno al maestro. No es sólo un tipo de formación intelectual, sino un ideal de vida -en contraste con el común de la sociedad- que pretende informar al hombre entero, y que implica con sus exigencias totales un cambio en la persona, incluso en su ropaje.

En todo el helenismo, la tendencia al eclecticismo no anula las grandes corrientes originales (pitagóricos, platónicos, aristotélicos, estóicos, epicúreos, y cínicos), las contrapone en continua polémica y las acaba fusionando de tal modo que las escuelas dominantes (neoplatónicos y estóicos) han tomado de todas; sin embargo se combaten entre ellas con la misma rivalidad. En el Niseno nos consta el conocimiento[52] de Platón *-Fedro, Fedón, Republica -*, Posidonio, Plotino, Porfirio y Jámblico; con todo no es fácil discernir, en el estudio de sus fuentes[53], lo que debe a un autor o escuela de lo recibido ya de la cultura de su época, donde estas ideas se difunden y apropian[54].

---

[50] Lo pone de relieve F. Mann (1977) al estudiar la técnica retórica encomiástica del prólogo del *De infantibus praemature abreptis*.

[51] *Euno* I, 19 = GNO I: 27-28, tr. propia. Cf. el conjunto de la argumentación polémica contra la retórica vacía de su oponente en *Euno* I, 11-21 = C. Morechini (1994) 7-9.

[52] Cf. J. Daniélou (1972) 3-18.

[53] "La obra de Gregorio ha sido durante mucho tiempo desconocida y menospreciada en la medida en que su revestimiento filosófico ha podido ocultar la cualidad auténticamente cristiana de su pensamiento.[...] La búsqueda de sus fuentes filosóficas y espirituales se dificulta desventuradamente por la necesidad de discernir lo que es convicción personal de adaptación a un interlocutor en su modo de hablar, y de descubrir, en la medida en que los

En cuanto a los contenidos, la obra del Niseno, en buena parte se plantea las preguntas del momento[55], es decir el sentido de la vida, la plenitud del ser hombre, el anhelo -imposible pero irrechazable- de la inmortalidad[56]. Aunque se mantenía entre los filósofos el estudio de la teoría del conocimiento, la doctrina sobre el mundo y sobre el comportamiento humano (lógica, física y moral), será la moral la que acapara progresivamente su atención[57]. Los demás problemas políticos, jurídicos o sociales los tratan sólo en función de esta moral del destino personal. Este primado de la moral como interés cultural de la época se manifiesta lo mismo en el trabajo del gramático

---

conozcamos, los autores a los que se refiere, casi siempre, sin nombrarlos. La mayor dificultad está en el sincretismo propio de la época gregoriana, en la cual se han mezclado las más diversas corrientes de pensamiento: el estudio de sus fuentes conduce a un mosaico de influencias que nos hacen ver en Gregorio más un buen alumno de una escuela de retórica que un ardoroso discípulo de una filosofía particular. Además, en orden a sus préstamos son muy diferentes, van del simple vocabulario o comparaciones a verdaderas construcciones teóricas. No existe sobre el particular ningún estudio riguroso de conjunto, aunque sí se ha tratado tantas veces en aspectos parciales"(M. Canévet [1965] 979). A continuación resume los datos que se conocen sobre las influencias que Platón, Plotino, Aristóteles, los Estoicos, Filón y Orígenes han podido ejercer en las obras del Niseno. Cf. M. Canévet (1965) 979-984. A los datos y la bibliografía que ofrece se deben añadir los estudio posteriores, pero no cambia el juicio de conjunto. De entre ellos, destaco E. Peroli (1993). Una aportación definitiva que explica la continuidad de Gregorio y los otros Capadocios en la linfa de la escuela de Alejandria es la de W. Völker (1955).

[54] W. Völker (1955) 34 y 279 critica el juicio precipitado y parcial que hace de Gregorio un platónico o un plotiniano. Son sorprendentes opiniones tan contrarias desde los que niegan todo influjo de Platón o Plotino para explicarlo con el influjo estoico, a los que niegan todo platonismo o estoicismo para explicar su doctrina desde el puro cristianismo. Un ejemplo de esta visión unilateral: H. A. Wolfson (1956).

[55] Aunque ya desde el primer helenismo la reflexión sobre la vida humana lograda había acaparado la atención de los filósofos, lo característico de la evolución posterior es que la reflexión moral sirve más de tema literario (consolaciones, epístolas morales) que de verdadera interpelación. Ya encontramos en Cicerón (*Tuscul* I, 24) "Por cierto que lo he leído (el Fedón) y con bastante frecuencia. Desgraciadamente, aunque me convenció mientras leía, cuando dejé el libro y me puse a reflexionar en la inmortalidad del alma por mí mismo, toda mi convicción se esfumó". El hombre de ésta época se resuelve a vivir la vida, instalándose en ella, encontrando su sentido en no preguntarse más por él: "*Nox est una perpetua dormienda*" Catulo 6,5. cit. por A. J. Festugière (1932) 38-41. Sobre la relación entre helenismo, judaísmo y cristanismo, cf. P. Wendland (1971).

[56] "Si no me diera miedo alargarme sin fin, te contaría en orden todas sus palabras, y cómo se había elevado en su discurso reflexionando sobre el alma hasta llegar a la razón que explica nuestra vida en la carne y del sentido último del hombre y de su condición mortal, de dónde viene la muerte y cuál es la liberación que nos retorna de la muerte a la vida" (*Macr* 18= P. Maraval [1971] 200).

[57] "cuanto más avanza el periodo helenístico y romano, las preocupaciones morales pasan al primer plano y se hacen objeto esencial, si no exclusivo, de la especulación, de la actividad y de la vida filosóficas. El filósofo aspira a definir, conseguir, poseer y transmitir una sabiduría personal: [...] buscan el fin que supone o exige la naturaleza del hombre, el Bien soberano que posee y colma las aspiraciones de esta naturaleza y asegura al hombre la felicidad. [...] es la persona humana, tomada en su singularidad, lo que les interesa" (H. I. Marrou [1948] 312-3).

como del rétor o del filósofo, pero se lleva a cabo, sobre todo, mediante la relación personal profunda que se establece entre el maestro y su discípulo.

Sin embargo el contraste entre la respuesta filosófica pagana y la cristiana es evidente[58]. En la sabiduría humana es el hombre[59] mismo quien, mediante el ejercicio (ἄσκησις) intelectual, se asimila a Dios por la contemplación de la realidad profunda, invisible a la mayoría, y colma así el deseo radical de justicia en el no contaminarse con las miserias de la vida. En la religión tradicional el hombre común experimenta la protección de su divinidad ante los riesgos de la vida por el hecho de invocarla o representarla litúrgicamente, pero no cambia, por ello, de vida ni se compromete moralmente. Por el contrario, la propuesta cristiana no se queda en la enseñanza de unos valores morales, sino que se centra en una Persona, Jesucristo, como modelo, causa y ámbito del compromiso ético. Son los mismos problemas, son diversas las respuestas: frente a la restringida e ideal del helenismo, la gregoriana se presenta como universal y realizable.

---

[58] Cf. A. J. Festugière (1932) 17-41.

[59] Es un modo de hablar, pues verdaderamente las propuestas filosóficas dejan fuera de su consideración el bárbaro, el esclavo, la mujer, el pobre... para centrarse en el griego, ciudadano libre y varón, con una cierta riqueza y educación: un ideal tan restricto que hará crisis en el helenismo tardío por ser, además, imposible.

4.-EL LECTOR: LA PAIDEIA CRISTIANA

La fe cristiana elabora progresivamente a lo largo del siglo IV una interpretación del hombre y del mundo más honda y universal que las especulaciones helénico-romanas, y lo hace desde unos ideales renovados con la fuerza de una religión. Pero este fruto no hubiera sido posible sin el diálogo polémico de la religión nueva con el humanismo helenísta, por medio del cual, a un tiempo, lo asumió y lo purificó. Proceso que no se dio sin tensiones y enfrentamientos[60], entre quienes -paganos como Celso, Porfirio o Luciano, o cristianos como Tertuliano o Epifanio- consideren indisociables educación, cultura y religión, y quienes realicen -como los Capadocios- esa labor paciente de discernimiento, que logrará vivificar y transmitir a la posteridad un humanismo, una filosofía, una oratoria, una éstetica y una ética, acordes y no enemigas, de la nueva fe.

La conquista de las ciudades griegas y lor reinos sirios y persas por Alejandro primero y por Roma después había provocado, con la extensión hacia el oriente de los *limes* de la *oecumene* y la consiguiente mezcla de pueblos y costumbres, un cambio también religioso: ha perdido sentido la religión que identifica a los conciudadanos, en el imperio heleno-romano se impone una nueva religión individual[61], se busca un Dios que satisfaga al mismo tiempo las nuevas exigencias científicas y filosóficas y el anhelo de cada conciencia. Será Platón al que se acude para cimentar esta religiosidad, asignando al *eros* -la fuerza que impulsa al alma a transcenderse a sí misma, siempre más allá- la misión de llevar al hombre desde la prisión terrestre a la mansión celestial. Pero el neoplatonismo, con su autosuficente visión miope de Dios, no escapará de los riesgos de dualismo fanático o de cómodo intelectualismo elitista. Gnósticos, maniqueos, arrianos podrán inspirarse en sus raíces, que en buena parte habían invadido buena parte de la cultura del momento.

Frente a esta pretensión humanista de la autorredención humana, el anuncio de un Dios-redentor, una Carne resucitada, supone una golpe definitivo (cf. Act. 17, 22-34). La pequeña "Iglesia" de los "nazarenos" pasará a ser "católica" mediante la predicación que hace de judíos y griegos, ciudadanos y esclavos, un sólo pueblo de Dios (cf. Gal. 3, 27-28). Al kerigma y

---

[60] Hay toda una corriente intelectual pagana en hostilidad al cristianismo que reivindica la exclusiva de la cultura frente a la "barbarie" cristiana, lo mismo que cristianos que rechazan frontalmente todo humanismo -para Tertuliano "heleno" significa "filósofo pagano"-; y al contrario, intelectuales que identifican Iglesia e Imperio -"Roma aeterna"-. Es difícil además distinguir en las expresiones de todos qué hay de convicción y qué de exageración retórica. Sobre este delicado argumento pueden consultarse: P. de Labriolle (1934); H. I. Marrou (1948) 451-484 y E. Elorduy (1958) 357-385. Mientras que es discutible hasta que punto las categorías mentales helénicas y cristianas son diversas, lo que pone de relieve el estudio de A. Wifstrand (1967) es el entronque de los autores cristianos dentro de sus coetaneos griegos , sujetos a su misma evolución estilística.

[61] Cf. A. J. Festugiere (1954) 128.

la implantación de la Iglesia, seguirá enseguida la primera ilustración cristiana, que pasa primero por una defensa intelectual de la fe (apología) para llegar a una presentación orgánica de la nueva comprensión total a la luz de la revelación divina[62]. Frente al criptoelitismo de los intelectuales de moda, este proyecto teológico usará unos moldes de expresión "ecuménicos", una lengua "común" (*koiné*) y unas categorías "universales". La humildad (*anti-hybris*) y la solidaridad humanas, que no tenían más apoyo ilusorio que el escepticismo desengañado o el sentimentalismo naturalista, han encontrado ahora el cimiento sólido de una antropología teológica que se explica por la "filantropía" de Dios[63].

Al menos hasta el siglo V, esta instrucción religiosa se añade a la educación clásica, no la suplanta sino que la supone. No se han creado escuelas propias para cristianos, sino que, en las escuelas comunes, conviven cristianos y paganos -entre los maestros y entre los alumnos (Prohairesio y Eunape, Crisóstomo y Libanio)- en torno a un mismo Homero, unos mismos poétas y fábulas. De hecho, el cristianismo había nacido hablando griego[64] y en griego se escribirán todos los libros canónicos y una creciente literatura cada vez más especializada: sólo desde la polémica o el rigorismo se encontrarán rechazos totales. Basilio escribirá, a sus sobrinos probablemente, una carta famosa en este sentido: *Sobre la lectura de autores profanos*. La fugaz ley del 17 junio 362 con la que Juliano prohibía a los cristianos la enseñanza, testimonia, por una parte, la presencia importante de los mismos en las cátedras de retórica y, por otra, la tendencia centralista del estado, que quiere crear la primera escuela "confesional". Además la reacción cristiana no fue abandonar la cultura propia, helénica, sino utilizar todos los géneros y metros disponibles para adaptar los temas o los libros bíblicos: así los dos Apolinar de Laodicea con el Antiguo Testamento o las versiones "en diálogo socrático" del Nuevo Testamento.

---

[62] Cf. Cf. P. de Labriolle *Cultura cristiana* en G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945b) 601-38 para el aspecto histórico, además de los diversos tratados de patrología. Sobre el desarrollo teológico sigue siendo básico J. Tixeront (1914) II vol. El aspecto literario lo cubre en conjunto M. Simonetti (1969) y, en concreto nuestro periodo, A. Croiset- M. Croiset (1928) V : 860-969.

[63] Cf. J. Lasso de la Vega (1966).

[64] La identificación de lo griego con lo pagano viene a apoyarse también con razones "teológicas" donde la pureza doctrinal se vincularía a lo semita: "El vocabulario profano del Nuevo Testamento en un vocabulario sencillamente griego; pero, viceversa, el vocabulario religioso, aun en Pablo y Juan, nada tiene que ver con el helenismo; y se explica totalmente, o poco menos, por el judaísmo de Palestina, no directamente por el judaísmo helenizado de la Diáspora. Frecuentemente, por encima del vocabulario contemporáneo apocalíptico y rabínico, hay que remontarlo a las partes más religiosas del Antiguo Testamento, al profetismo en el sentido más amplio de la palabra" (S. Lyonnet [1945] 115-132).

Sí que se crea una nueva institución[65] propia: la escuela de enseñanza de la teología, a nivel superior. Encontramos ya en el s. II -con Justino- y sobre todo en el s. III -con Hipólito en Roma, Clemente en Alejandría, y Orígenes en Alejandría y Cesaréa de Palestina-, verdaderos διδασκαλεία[66] donde se adapta la metodología[67] helenística al estudio profundo de la Escritura en el seno de la Tradición de la Iglesia. Son escuelas de iniciativa privada, no exclusivas para cristianos y se basan en el prestigio del maestro, de modo diverso a las escuelas catequeticas, regidas siempre por el obispo. En el s. IV y paradójicamente, si por un lado la exégesis y la teología interesan no sólo al clero sino a todos los intelectuales, hasta incluir los mismos emperadores y despertar las grandes polémicas dogmáticas que turbaron el siglo, por otro lado, esta prodigiosa producción literaria no da a conocer ningún centro de enseñanza donde se fundamente. La mejor explicación es que la actividad teológica se centre en torno a los grandes obispos del momento -Atanasio, Ambrosio, Basilio, Agustín, Martín-, con una red de trato personal estrecho y una cierta vida común, al menos por parte del clero. Entre los sirios (Nísibe, Edesa) sí que se puede hablar de escuelas regulares de formación bíblica y teológica, y un poeta teólogo de la calidad de Efrén lo cualifica; en el resto de las sedes tendremos que suponerlas hasta que aparezcan las escuelas episcopales y monásticas medievales[68].

---

[65] Será semejante, en cuanto el valor intrínseco de la tradición y algunos de sus métodos, a las escuelas rabínicas, que después de la segunda guerra (135) estarán llamadas a ser el alma del pueblo sin tierra, transmitiendo la Torah. Cf. J. Neusner (1989) y G. Stemberger (1991).

[66] Cf. S. Ireneo *Adver. haereses* I, 28,1= A. Rousseau (1979) 1b, Sch 264: 357.

[67] S. Gregorio Taumaturgo en su *Discurso sobre el maestro cristiano* describe con precisión el programa de la enseñanza que recibió de Orígenes en Cesarea: Comenzaba la educación con ejercicios de lógica y dialéctica practicados al modo socrático (VII: 93-108), el nivel siguiente lo constituía el estudio de las ciencias naturales como huella de la acción providente de Dios (VIII:109-114), seguía el estudio teórico y el crecimiento práctico en la moral, en torno a las cuatro virtudes cardinales (IX-XI: 115-149), para culminar con la teología, contemplación suprema de los misterios divinos. En cuanto a la metodología, usaba el comentario de textos de filósofos y poetas paganos de toda condición, logrando apartar a sus discípulos, mediante las contradicciones mutuas que salían al paso, de la cerrazón racional propia de quien se adhiere a un sistema contra los otros y abrir su inteligencia a la única Verdad que justifica una obediencia incondicional: el comentario racional (XIII-XIV: 150-173) servía de entrenamiento y purificación para el estudio y la contemplación de la S. Escritura (XV: 173-183), corona de su magisterio. Pero sobre todo, esta escuela-comunidad era sobre todo una escuela de vida interior, en torno al maestro espiritual. Cf. H. Crouzel (1984) 48-51. Puede verse también en el propio Orígenes, *Comentario al Cántico*, prólogo, 3 = Orígenes (240) SCh 375: 129-143.

[68] Hay datos suficientes para seguir la revolución pedagógica paralela a la institucionalización del cristianismo, que pasará del entusiasmo por educar a los jóvenes incluso en el yermo, -con una gran interacción entre el retiro campestre y los oficios civiles y eclesiásticos (s.IV)-, a la prohibición a los monasterios de educar niños y jóvenes que no vayan a dedicarse a Dios (Calcedonia 451): sólo se prohibe lo que está en uso.

La educación religiosa de Gregorio (ἐν Χριστῷ παιδείας[69]) tendrá lugar en los ámbitos propios de esta época, que son la familia (deber fundamental de los padres, sobre todo con su ejemplo: cf. Dt 6, 2; 7, 20; Ef 6, 4 y Col 3, 21) y la catequesis eclesiástica[70]. Como cristiano sabemos que fue bautizado adulto, y que se muestra reacio (355) a imitar la vida ascética de su hermano[71], desempeñando, en cambio, el ministerio de lector en la Iglesia desde los veinte años, que comportaba la catequesis oficial y el servicio litúrgico, pero no la predicación. A los treinta abandona[72] este ministerio para dedicarse a la abogacía y contraer probablemente matrimonio[73]. Seis años más tarde será llamado por Basilio al orden episcopal[74], años en los que problemas[75] eclesiásticos, familiares y sociales han hecho madurar a Gregorio y comprender a Basilio.

Mientras viva Basilio sólo conocemos que haya escrito el *De virginitate*, quizá coartado por los juicios, más bien severos, y la arrolladora personalidad, actividad y fama de éste. Sin embargo hay una continuidad evidente entre ambos, hasta tal punto que se deben considerar como factores de un mismo programa doctrinal. En concreto, defiende la exégesis basiliana en su

---

[69] *Ad Corintios* 21,8; cf. 62,3 = S. Clemente (97) 100 y 152.

[70] Suponía una profunda educación en la doctrina y en la vida cristiana antes del bautismo y, posteriormente, una iniciación en los sacramentos. Igual que la tradición judía, la Iglesia cristiana transmite su fe mediante un conjunto de verdades (dogmas) y costumbres, que conforman su Tradición, a la luz de la cual se interpretan los Libros santos.

[71] cf. S. Basilio *Epistola* XIV, 1 = PG XXXII: 478. El Nacianceno le reprochará la "borrachera" de preferir el nombre de "orador' al de "cristiano" (G. Nacianceno *Epistola* 11= PG 38,41). Sin embargo, después, de obispo, parte importante de su ministerio será la predicación: cf. J. Bernardi (1968).

[72] La actividad y la coherencia posterior al 378 nos impiden dudar de la sinceridad de sus convicciones religiosas, habrá que tomar en consideración que el radicalismo evangélico de los suyos podía no entender una vocación distinta así como la difícil situación de desunión eclesial del momento.

[73] La base es su propia confesión en *Virg* III,1, 5-15 = M. Aubineau (1966) 272-276 y G. Nacianceno *Epistola* 11= PG XXXVII, 41. Sobre el particular pueden confrontarse los pareceres de M. Aubineau (1966) 65-77 y J. Daniélou (1956) 71-78. No hay certeza, sin embargo si Teosebia es su esposa o su hermana, así como si era viudo o vivía separado de su mujer al ser nombrado obispo. Es inverosimil también que tuviera un hijo, Kynegios.

[74] Interesantes las opiniones de los hermanos mayores sobre la inexperiencia de Gregorio en el gobierno eclesiástico al mismo tiempo que la confianza al encomendarle tan alto ministerio en su responsabilidad: S. Basilio *Epistola* C= PG XXXII, 505A; Idem, *Epistola* XCVIII, 2 = PG XXXII, 497A; Idem, *Epistola* CCXXV =PG XXXII, 841A. GNS. *Macr* 21, 14-20 = P. Maraval (1971) 210-2

[75] Reconciliación entre Basilio y Eusebio de Cesarea, que supone para Gregorio ver a su hermano asumir tremendas responsabilidades; terrible hambre que asola Capadocia el 368; muerte de la madre, Emilia, el 369; mediación imprudente entre un tío obispo -llamado también Gregorio- y su hermano metropolita. Cf. M. Aubineau (1966) 78-82.

Apologia "In hexaemeron", la *Refutación de la Apología de Eunomio* de Basilio se prosigue en los libros *Contra Eunomio* de Gregorio, que constituyen la cuarta parte[76] de su producción literaria; a la legislación monástica de Basilio corresponden los tratados del Niseno sobre la integridad de la vida cristiana, que suponen, al menos, otra cuarta parte. El resto de las obras, además de las cartas, aunque presenten un género diverso, como el exegético o el catequético, se mueven siempre en torno a este eje fundamental dogmático-moral, que es el mismo en Basilio y en Gregorio.

La escuela teológica capadocia se debe comprender, además de a la luz de la cultura clásica[77], en continuidad con la de los alejandrinos, con raíces en Filón, con Orígenes como maestro y Gregorio Taumaturgo como transmisor. Igualmente habrá que tener en cuenta la existencia de escuelas cristianas antagónicas en su método, como la fundada en Antioquía por Luciano el 312, de la que serán discípulos Arrio y Eusebio de Nicomedia, que recurre al método filológico e histórico para buscar el sentido literal[78] de la Escritura como el único definitivo.

La Iglesia, que había vivido su fe con un imparable crecimiento en el marco general de la tolerancia religiosa romana con períodos de cruenta persecución[79], había logrado desarrollar un eficaz proceso de iniciación catequética, de respuesta apologética y de educación en la fe, al menos en Alejandría, Palestina, Africa y Roma. Destacar en este sentido la monumental obra de Orígenes (185-255) es indispensable como cuna de la ilustración cristiana en Capadocia[80]. Labor que no termina con los tres Capadocios, sino

---

[76] M. Aubineau (1966) 79 nota 3, destaca el desequilibrio que supone olvidar en los estudios de conjunto la proporción cuantitiva.

[77] Gregorio confiesa (Cf. GNS.*Epis* XIII, 4 = P. Maraval 1990:194-200) que será Basilio quien le llene de admiración por la cultura clásica, le aconse je la lectura de Libanio y le preceda por los caminos de la retórica. Una visión histórica sobre el desarrollo del humanismo clásico a partir de conceptos arcaicos (s. VIII-V): B. Snell (1963) [sobre la moral helénica cf: 226-268 y 335-368].

[78] Se aprecia Gregorio en una discreta pero continua defensa del sentido espiritual, en polémica con el sólo literal: *Moys* 86. 91. 105. 113 = L. F. Mateo Seco (1993) 137. 139. 145. 148.

[79] Las persecuciones más antiguas son aisladas y muy discontinuas, sólo de Decio (251) a Galerio (303) cuando ya un tercio de sus súbditos eran cristianos se desencadenan las persecuciones generales y más sangrientas. De entre la abundante bibliografía sobre el tema, el más clásico es: P. Allard (1903-8) 5 vol. Más reciente H. Grégoire (1964). Con documentación H. Rahner (1961) 27-43.

[80] Es casi seguro un viaje a Cesarea de Capadocia invitado por su obispo Firmiliano "para utilidad de las Iglesias" (Eusebio *Historia Ecclesiática* VI, 27 cit H. Crouzel *Origène* 1984: 54-55) y para visitar a su discípulo S. Gregorio Taumaturgo. *Elogio del maestro cristiano* es el tributo emocionado que el Taumaturgo dedica a Orígenes y precisamente porque hace ver que para un cristiano sólo existe "el" Maestro.

que continúa en Dionisio el Areopagita, Máximo el Confesor y la teoría espiritual bizantina[81].

Fuera de esta tradición que la genera, la explica y la prosigue, la doctrina del Niseno corre el riesgo de ser deformada unilateralmente desde categorías filosóficas[82] o platónicas estrechas, dejando que la dependencia de las expresiones oculte la libertad con la que son reinterpretadas con un sentido nuevo, específicamente cristiano[83]. Esto explica que los juicios actuales[84] vayan desde un injusto y acrítico "sus verdaderos intereses eran la filosofía y la poesía griegas"(H. F. Cherniss) hasta "es ante todo un pensador y ciertamente pensador cristiano"(F. Diekamp) que "fue capaz de adaptar la herencia espiritual griega a la expresión de la experiencia cristiana" (J. Daniélou).

---

[81] Cf. W. Völker (1955) 36-7 y 281-283, notas 99 y106. Este autor presenta un buen estudio de la doctrina nisena en cuanto inmersa en las categorías alejandrinas.

[82] W. Völker (1955) 278 nota 77 elenca y critica una serie de estudios que reducen a una visión platonizante simplista la doctrina nisena.

[83] Cf. J. Daniélou (1944) 8 y 154 y 212-6.

[84] Citados por W. Völker (1955) 33-34.

5.- EL OBISPO: ACTIVIDAD DE S. GREGORIO

El siglo del Niseno, es, sobre todo, el de los grandes concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) y de infinidad de sínodos generales (341 Sárdica, 355 Arlés y Milán, 357 Sirmio) o provinciales. A las crecientes responsabilidades episcopales se presentan, en interrelación, problemas doctrinales con jurisdiccionales eclesiásticos[85] y con intereses políticos.

Las disputas sobre la primacía patriarcal entre Jerusalén, Antioquía y Alejandría, después de Roma, venía a complicarse con la erección de la sede de la capital oriental en patriarcado y la pretensión de ésta de asumir, con el favor imperial, la función de árbitro jurídico de oriente, como acabará haciendo a precio de nacionalizar cada iglesia. Lejos de ser estos problemas internos a la sociedad cristiana, vemos intervenir en ellas con todo el peso de la ley a todos los emperadores: un catecúmeno como Constantino; arrianos como Constancio II, Valente o Valentiniano II; católicos como Joviano, Valentiniano, Graciano o Teodosio y un apóstata filopagano, Juliano[86]. Esta preocupación es fruto de un Estado que pretende reorganizarse definitivamente, -"restauratio saeculi" será el lema numismático- y quiere echar mano de todos los recursos espirituales como base del nuevo orden. Desde la persecución general de Diocleciano al *Cunctos populos*[87]" hay todo un siglo de luchas entre paganos[88], judíos[89], donatistas, arrianos y católicos, a los pies de un poder que

---

[85] La Iglesia en esta época era ya tenía una compleja organización tanto interna como relacional. En su estructura local se compone de los diversos órdenes y funciones: clero (obispo, presbíteros y diáconos), ministros (5 órdenes menores), vírgenes, ascetas y viudas, además de los monjes, que vivían alejados de la comunidad. Desde lo "externo" la comunión con el Papa de Roma y los de Antioquía y Alejandría, la asistencia a los sínodos frecuentes, la toma de decisiones en común y la intervención jerarquizada en las sedes con problemas, formaban la estructura que hace de cada Iglesia particular una sóla y misma Iglesia católica. Cf. G. D. Gordoni *Il "Popolo di Dio" nel IV secolo* = G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) 381-433 y J. Orlandis (1984) 495-6.

[86] Cf. L. A. García (1984) 403-4.

[87] Decreto de Teodosio en Tesalonica el 28.2.380 que impone como única religión lícita la católica: "un documento cargado de consecuencias que inaugura un tiempo nuevo" (H. Rahner [1961] 90). En concreto, el emperador expulsa de sus sedes a los arrianos; extiende a la Iglesia la organización civil en provincias y diócesis; eleva la sede constantinopolitana al segundo rango después del Papa "porque su ciudad es la nueva Roma", en perjuicio de los derechos históricos de Antioquía y Alejandría; y confisca bienes de herejes, maniqueos y apóstatas. Graciano el 382 confiscará todo presupuesto para templos y sacerdotes paganos. El edicto de Constantino en Milán el 313 había proclamado la libertad de culto para los cristianos, en igualdad de circunstancias con las demás religiones lícitas. Cf. L. A. García (1984) 416-7 y H. Rahner (1961) 68-70.

[88] El paganismo parece que se fue apagando sin mucha resistencia conforme le faltó el apoyo de las subvenciones oficiales. Ya en el s. II a. C. Posidonio propugnaba un frente filosófico común para revitalizar la religión helénica, lo que reproponen, esta vez en clave anticristiana, Jámblico de Calcis (250-325) o el mismo Juliano (330-363); pero la religión griega se había ido suicidando en su propio escepticismo y estos intentos desesperados serán vanos. Cf.

tienen necesidad de un soporte espiritual y busca un sólo vencedor[90]. Toda una cadena de acontecimientos testimonia el favor imperial desde Constantino por la religión cristiana: cambio en los símbolos como las monedas y las insignias o la renuncia a títulos paganos; cambios jurídicos como la proscripción de libros contrarios, la defensa del proselitismo, las exenciones eclesiásticas, el privilegio de fuero, el reconocimiento de efectos civiles a las sentencias epicopales o la festividad del *Dominicus dies*; cambios físicos como la destrucción de ídolos, la construcción de basílicas cristianas, el descuido de templos y tradiciones paganas.

Pero las consecuencias tanto para la Iglesia como para el Estado de esta política serán milenarias y ambivalentes.[91] El milenio medieval será así la lucha continua en defensa de la sobria libertad religiosa frente a los comprometedores favores del gobernante. Poco después llegará el destierro del patriarca Juan Crisóstomo (404), la controversia origenista con Justiniano y tantos episodios de la lucha continua por el sometimiento de la Iglesia a la razones de Estado.

Es una tensión que experimenta ya Gregorio entre la radicalidad cristiana del monasterio y los favores de la corte de Teodosio, donde predica los funerales de la princesa Pulquería y la emperatriz Flacila. Como hombre de gobierno, Gregorio no habrá de desplegar una intensa actividad pastoral hasta después de morir su hermano[92]: curtido en el destierro, obligado a

---

también A. Momigliano, *The conflict between paganism and cristianity in the four century* = I. Lana (1963)*La storiografia del Basso Impero* : 79-99; P. de Labriolle, *Cristianesimo e paganesimo* = G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) 219-52.

[89] En la *Gran catequesis* nuestro autor entra en polémica con paganos y judíos, pero a nivel teológico, no político. Igualmente, en *Vida de Moisés* no se observa antijudaísmo sino la justa diferenciación doctrinal, con aprecio de las instituciones veterotestamentarias.

[90] No se sabe si a todo esto han contribuido mucho los destierros y condenas gubernativos o más bien la instrucción y la disciplina eclesiástica, lo que a nosotros nos queda es el monumento de los textos que esos desafíos intelectuales produjeron, y, que, como veremos en Gregorio, alumbrarán la cultura cristiana. La tarea de integrar la lengua y literatura griegas lo mismo que las artes, la filosofía y las instituciones con la transcendente fe en el Cristo acabará fraguando un nuevo mundo cultural y espiritual

[91] El mismo criterio de unidad estatal que antes se usó para proscribir el cristianismo se usa ahora contra el paganismo, sólo que de las instituciones religiosas tradicionales no quedaba sino el valor simbólico o estético. Aunque el helenismo era politeísta reaccionaba histéricamente ante la pretensión monoteísta del yahvihsmo o ante el "ateísmo" cristiano, pero mientras el judío no planteaba problemas mientras viviera encerrado en su gueto, el universalismo cristiano supo hacer accesible a todo hombre, de toda raza, lengua y color la radicalidad del monoteísmo en el Salvador Jesús: ese fue su inmenso riesgo y la vía de su triunfo. La confesión de fe, pacífica e incomprensible, de los mártires acabó con la religión étnica: el hombre ya no es un mero instrumento del estado, se ha descubierto fin-en-sí. Cf. G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945b) 729-57.

[92] Probablemente a fines de septiembre del 378 (mejor que 1 enero 379 según Tillemont o 377 según P. Maraval) cf. J.R. Pouchet (1992) RHE 87: 32. Se ofrecen datos interesante para la biografía de Gregorio, no sólo de Basilio.

valerse por sí mismo, asumirá una heredada responsabilidad. Después lo vemos tomar parte en sínodos y concilios: el sínodo de Antioquía (379) del lado del patriarca Melecio; desempeñar comisiones sinodales como la de Arabia; viajar a Ibora (sede de la que depende Annisa) y Sebaste para arreglar la sucesión del obispo -en Sebaste había muerto un antiguo maestro y luego enemigo de Basilio, Eustaquio, tendrá Gregorio que ocupar interinamente el cargo, para dejarlo luego a su hermano menor, Pedro-. La actitud de su hermano[93] frente a la "protección imperial", característica del oriente[94], no le permitía entender la intransigencia de los occidentales, el invencible Ambrosio[95] y el papa Dámaso, en defender el antiguo derecho de la Iglesia como garantía de su propia libertad.

Gregorio había aceptado el 371 ser obispo de Nisa para sostener el proyecto antiarriano de Basilio, metropolita de Cesarea, que se estaba rodeando de sedes solidarias. Tendrá que sufrir[96] el arresto del gobernador filoarriano, Demóstenes, en los primeros meses del 375 y una conjura arriana -en la propia Nisa, en 376- que logrará deponerlo, acusándolo de irregularidades en la administración de los bienes eclesiásticos. Basilio consiguió hacerle huir[97], pero sólo pudo volver del destierro tras la muerte del emperador Valente, el 378: el pueblo de Nisa le recibió apoteósicamente[98].

---

[93] Cf. G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) 333-49 sobre la actividad basiliana. Sobre la organización metropolitana del momento, cf. G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945b) 639-711.

[94] Es significativo que Orígenes rechaza como un imposible teológico (sic) que "todos los romanos se hicieran cristianos" (*Contra Celso* VIII, 70; cit. H. Rahner [1961] 42.) ya que, por la fragilidad de la condición humana, nunca se podrá identificar la Iglesia celeste con la terrestre. En sus discípulos capadocios no aparece ya tal sueño como una tentación, sino que acuden ante gobernadores y reyes, inmiscuidos tantas veces en problemas eclesiásticos. "El curso de la Iglesia imperial de oriente prosigue imparable desde Teodosio a Justiniano y al Medioevo, mientras en occidente, y sobre todo en Roma, se subraya ahora fuertemente el primado de la Sede apostólica" (H. Rahner [1961] 91).

[95] Ya deplora las innovaciones canónicas de Constantinopla con "dolor por la separación entre Oriente y Occidente" (*Epistola* XIV= PL16, 954 A) ya que mientras él en Milán le dice a Valentiniano II el 386 que "el emperador está en la Iglesia, pero no sobre la Iglesia" (*Contra Auxencio* = PL 16, 1018), contempla el sometimiento voluntario del Oriente al "imperio sacerdotal" de Teodosio, que anuncia ya una Iglesia de Estado. Con todo, tampoco la propuesta ambrosiana llega a una libertad de religión, en el sentido moderno. Este tema puede estudiarse con fuentes originales en H. Rahner (1961) 63-163.

[96] Basilio reprochará a Gregorio su falta de tacto y su imprudencia administrativa. Cf. *Epistola* 100, 58-60 = PG XXXII: 505.

[97] S. Basilio (370-378) *Epistolae* 225, 231, 232, 237 y 239 = PG XXXII: 839-842. 861-864. 885-894.

[98] GNS, *Epis* 6 = P. Maraval (1990)164-170.

La controversia arriana en la que está envuelto es eminentemente doctrinal[99]; se había querido cerrar en Nicea (325) con la condena del presbítero alejandrino Arrio y la profesión de fe en el "Homoúsios to Patrí" pero siguió causando conflictos todo el siglo[100]. La solución definitiva -con la desaparición progresiva del arrianismo- llegará sólo tras el concilio[101] de Constantinopla (381) donde será proclamado Gregorio entre los garantes de la ortodoxia.

Pocas noticias tenemos más hasta su muerte, que se conjetura[102] a partir del sínodo constantinopolitano del 29 de septiembre del 394, cuyas actas firma por última vez. Es claro que estos, al menos, trece años, en la plenitud de la fama y de la madurez intelectual, son propicios para situar buena parte de su producción literaria y ciertamente la *Vida de Moisés.*

Su magisterio episcopal, a mi juicio, gira en torno a un eje teológico metafísico: trata de defender el carácter mistérico de la divinidad y su consecuencia transformadora de la vida humana, frente al reduccionismo helenista arriano (identifica el Dios cristiano con el Demiurgo, Cristo con un Logos emanado o creado), sabeliano o filosófico (la vida lograda es fruto de las razón humana).

---

[99] Sobre la importancia neurálgica de la doctrina arriana y sus derivaciones en esta época, de entre la inmesa bibliografía: cf. G. Bardy *Origini, evoluzione e tramonto del arianesimo* = G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) *87-378.*; Th. A. Kopecek (1979); D. E. Groh -R. G. Gregg (1981); R. Williams (1987) y M. Simonetti (1975).

[100] En Oriente estaban enfrentados "homousianos" (nicenos), "homeousianos" (Ursacio de Singiduno y Valente de Mursa) y "homoiousianos" (Basilio de Ancira), según afirmasen, respectivamente, que el Hijo es de la única y misma, de igual, o de semejante substancia que el Padre, además de los arrianos, puros (Foción de Sirmio, Marcelo de Ancira) o ambiguos (Eunomio), que subordinaban al Verbo como criatura de Dios. Osio de Córdoba, Atanasio de Alejandría, Hilario de Poitiers se enfrentan a destierros, amenazas y torturas para defender la consubstancialidad del Logos con el Padre en un monoteísmo estricto al tiempo que trinitario. Los tres sínodos generales que ha impuesto Constancio II al papa Liberio en Sirmio (357-8) pretendiendo solucionar la cuestión por un consenso impuesto fracasan en cuanto regresan los obispos a sus sedes y cada cual interpreta las fórmulas, políticamente ambiguas, cada uno a su manera. En Occidente parece no comprenderse la gravedad del problema, hasta que aparezcan los grandes doctores Ambrosio, Dámaso, Jerónimo y Agustín

[101] La importancia de este II concilio ecuménico: Cf. G.R. Palanque -G. Bardy -P. de Labriolle (1945a) 361-8.

[102] Parece que ya habría muerto -o bien no se tiene encuenta su postura moderada- en el sínodo de Sides, en el que se toman medidas drásticas contra los mesalianos; pero no podemos precisar tampoco la fecha de esta reunión de los obispos minorasiáticos.

6.- EL BIZANTINO: ORIGINALIDAD ESTILÍSTICA

El juicio occidental moderno[103] sobre las cualidades expresivas del Niseno, salvo algunos matices, se resume rápidamente con la contraposición de la ampulosidad y pesantez de la forma a la profundidad del fondo:

> "En su estilo, Gregorio debe más a la sofística contemporánea y se muestra menos reservado en la adopción de sus recursos que los otros Padres Capadocios. [Veremos la polémica que entabla con cierta retórica sofística de la época]. En la selección de las palabras sigue a sabiendas a los autores clásicos. Hay una acumulación de aticismos, que no le impide, sin embargo, servirse también de la *Koiné* y de los *Setenta* [contradicción, los aticistas aborrecen toda contaminación léxica]. Su predilección por la *ecphrasis* y la metáfora, por los juegos de palabras, paradojas y *oxymoron*, demuestra hasta qué punto sufrió la influencia de las excentricidades de la retórica griega de su tiempo. [Excentricidades es un juicio de valor, no describe con ello nada]. Con todo, nunca llegó a dominar el arte. [¿Cuál arte, el de su época o el clasicista?] Su estilo carece muchas veces de gracia. Sus frases son demasiado pesadas y sobrecargadas. En sus panegíricos y discursos fúnebres, y especialmente en sus tratados polémicos, su dicción aparece llena de fuego y energía, pero adolece con frecuencia de excesivo *pathos* y ampulosidad, de donde resulta difícil para el lector moderno apreciar la hondura de su pensamiento y de su conviccion religiosa."[104]

Contrasta esta opinión actual con el éxito inmenso de que gozó en vida y no se compadece la profundidad de su pensamiento con el olvido que ha tenido en amplias épocas de la cultura occidental[105]:

> "Su propia época y el medioevo griego no comparten la idea negativa de los modernos. Gregorio, que después de la muerte de su hermano y continuándolo, llegó a ser uno de los puntales de la ortodoxia y en el II Concilio Ecuménico actuó como uno de los teólogos más importantes, se ganó fama y atención de orador incluso en el palacio imperial [...] En la época bizantina, se calificó a Gregorio ante sus contemporáneos como el clásico de la amplificación [...]."[106]

---

[103] "[...] es el más profundo pensador entre los Padres Capadocios, inspirándose a fondo en Platon y los últimos filósofos griegos. Su paso por las escuelas de retórica se manifiesta en el estilo de su prosa, más artificial y menos artístico que el de Gregorio de Nazianzo" (G. A. Kennedy [1980] 97).

[104] Cf. J. Quasten (1960) 283-284.

[105] Son escasas las traducciones antiguas occidentales, incluso en el calendario litúrgico latino no se celebra su memoria, mientras sí la de Basilio y el Nacianceno, el 2 de enero.

[106] Ch. Klock (1986) 8-9.

Si buscamos originalidad, habremos de entenderla al estilo antiguo: usa con profusión sus fuentes, pero sin atarse a ellas. Desarrolla con frecuencia tesis de Basilio como también de Macario sin complejo alguno. Está próximo también a Marcelo de Ancira (protegido en Roma por S. Atanasio y a quien su hermano acusaba de sabelianismo). Igualmente, al estudiar sus fuentes, hemos visto que mucho del neoplatonismo que se le achaca era patrimonio cultural de su época.

Para E. Norden[107] el estilo, en la antigüedad es convencional, no refleja la personalidad del autor sino que es una categoría académica de circunstancias; sin embargo tenemos razones para afirmar lo contrario[108]. En concreto un estudio en profundidad del estilo niseno como hace Ch. Klock[109] pone de relieve cómo Gregorio adelanta muchos de los recursos que determinarán el nuevo estilo bizantino, logrando transpasar los rasgos de su tiempo en una prosa polifacética, en la cual funde, primorosamente, en armonía con su propia historia y personalidad, teología y retórica. Lo cual se alcanza a ver mejor desde la ilustración cristiana de un Orígenes, de la que es

---

[107] Cf. E. Norden (1909) 403-580, para toda la época. Este libro es una aportación fundamental en la historia de la prosa artística antigua, con todo hay que tener en cuenta, como hace ver G. Calboli en el artículo de actualización que publica la edición italiana (páginas 971-1163), algunas de sus limitaciones: exagera la importancia de algunos autores -Gorgias y su escuela- en detrimento de otros estilos -como el de Tucídides, por ejemplo-, se centra en los recursos retóricos pasando por alto los fenómenos lingüísticos -carencia debida a la inexistencia, en su época, de buenas gramáticas históricas y estructurales- y es deudor inconsciente de los prejuicios estéticos racionalistas dominantes en su tiempo. Sin embargo, la relación entre lengua y retórica en la sofística, el desarrollo de la oratoria y sus estilos -asianismo y aticismo- y el desarrollo de la literatura desde una cultura prevalentemente oral -paralelismo sintáctico- hasta la cultura escrita -sintaxis hipotáctica- son tratados magistralmente por este autor.

[108] Orígenes en una discusión doctrinal, para probar que su texto ha sido manipulado por el contrario, pide que se contraste y se compruebe su estilo. "Como continuaba sin ninguna vergüenza a afirmar falsedades sin base, le pedí que consignara el libro y que fuese reconocido mi estilo por los hermanos que con seguridad están habituados a mis discusiones y conocen lo que tengo por costumbre enseñar. Pero no se atrevió a entregar el libro y quedó confundido ante todos, seguros de su falsedad; y así los hermanos se decidieron a no prestar oído a sus acusaciones" (*Diálogo entre Orígenes y Cándido* cit H. Crouzel [1985] 43-4).

[109] Ch. Klock (1986) en su tesis *Unter zu Stil und Rhythmus bei Gregor von Nyssa Ein Beitrag zum Rhetorikverständnis der griechischen Väter*, Athenäum, Frankfurt, depende más de Wifstrand que de Jaeger en la consideración, frente a Norden, de la continuidad estilística greco-cristiana. Estudia con erudición germana el problema que venimos reseñando entre los juicios antiguos y los modernos sobre el estilo niseno, así como el estudio del estilo propio de los Capadocios a la luz del de los Alejandrinos. En su aportación personal analiza el estilo niseno en algunas de sus homilías (las pascuales), y, aunque no entra al fondo de los problemas lingüísticos del ritmo, sobre todo en la diferencia entre el ritmo acentual y el cuantitativo, supone un notable progreso su estudio de las cláusulas por el afinado sistema clasificatorio, aun dentro del método rítmico tradicional.

heredero, que desde el elitismo intelectual neoplatónico[110]. Y es que en Gregorio es un punto crucial -la tensión misma de su vida entre el rétor y el lector-, el desafío que acepta la fe cristiana ante la cultura griega en todas sus manifestaciones, también la retórica; reto que había sido muy discutido en la antigua Iglesia. La aceptación consciente de la paideia griega con la simbiosis de *kerigma* y cultura se manifiesta en la elección de las figuras literarias, la disposición de los textos y la organización periódica estilizada de los párrafos, en una armonía nueva para su tiempo. No será el suyo el carácter victorioso y popular del Crisóstomo, ni la suya la forma de hablar directa y sin compromisos de Basilio, pero su prosa tranquila, más científica y complicada, a la vez que menos impactante, llena de razonamientos trabados entre sí, será más filosófica pero no más retórica.

Esclarece mucho el problema la contraposición de rasgos del helenismo con el cristianismo, ya que hacen ver cómo en el Niseno se da el esfuerzo por integrar la cultura antigua con la nueva fe, con una actitud nueva: a búsqueda helénica de la sabiduría mediante la contemplación -ir tras la verdad y el ser- se contapone el gratuito creer cristiano -ir de la mano de Dios-, al individualismo antiguo la tradición comunitaria, al *comamos y bebamos que mañana moriremos* pagano la humildad y austeridad de vida, al nacionalismo exclusivista la universalidad ecuménica, al elitismo intelectual aristocrático la cultura popular, y, sobre todo, al ansia absoluta de belleza formal se contrapone la seca afirmación de la verdad del contenido[111]. Gregorio va a buscar, con la obra que analizamos, la síntesis entre estos aspectos: la vida del hombre de Dios será un βίος θεωρητικός, la tradición espiritual se encarna

---

[110] Con todo, en *De instituto* (GNO VIII.1.43.1-7) alude Gregorio a que está demasiado familiarizado sobre la literatura pagana; por el contexto ascético no sabemos hasta qué punto es sincero este lamento. Ch. Klock (1986) 115, interpreta que el estilo elevado que adoptan los Capadocios les sirve para marcar diferencias de su maestro Orígenes, por una parte, y de la mayoría de los cristianos con quienes viven, por otra. Más bien creo que se debe juzgar por la evolución de la lengua y el gusto artístico que cambiará bastantante en esos años que van del cristianismo de las catacumbas al bizantino del áula imperial. Las constantes alusiones de Gregorio a su estilo no técnico -veremos en qué sentido- así como la defensa que hacen de Orígenes precisamente los Capadocios nos lleva a disentir de esta opinión. Ya hace constar Ch. Klock el contraste entre la reivindicación de la Biblia como su modelo de estilo (cf. S. Basilio, *Epis.* 339.3 y GNS, *Epis.*13.4), y, por otra parte, la amistad y abundante correspondencia con los mejores rétores de la época, Libanio y Himerio.

[111] Cf. E. Norden (1909) 462-469. Importante la explicación de la primacía cristiana de la verdad y del bien del mensaje -bases de la verdadera libertad humana- sobre el puro formalismo o la manipulación retórica interesada en que había degenerado la sofística política: "Sediento de belleza, el pueblo helénico no había escatimado ningún medio para calmar su sed; la belleza formal lo era todo para los griegos, belleza que había entrelazada armónicamente con el contenido, en su época gloriosa. Sin embargo, después, se vino abajo la capacidad de concebir contenidos nuevos y profundos, mientras permanecía la capacitación artística para la expresión, que llegaría a crecer a espesas del fondo hasta llegar a una clase de virtusismo. Y así continuaron emborrachándose las almas sedientas de belleza, aun a sabiendas que lo que estaban bebiendo no era auténtico jugo de la verdad, pues era tan poderoso el deseo de sensaciones que les hacía tomar conscientemente el veneno porque era dulce y les arrebataba a un éxtasis de completo gozo estético."(E. Norden [1909] 468).

en una aventura siempre individual, la vida ascética va de la mano de honor, felicidad y bienestar humanos, el modelo canónico de la común perfección humana será concretamente el caudillo dirigente de su pueblo y, por último, la primacía del contenido -en su rectitud doctrinal- no impide una búsqueda consciente y trabajosa de la armonía formal.

Gregorio, como ha subrayado Paul Maas[112], ocupa en la historia del ritmo del lenguaje artístico bizantino un lugar importante como uno de los más tempranos representantes de una estricta y cuidadosa normativa de la acentuación de la claúsula, sin las extravagancias de Himerio, Temistio o incluso del Nacianceno. El ritmo acentual asegura a los autores tardíos, cristianos o paganos, una independencia formal respecto a sus modelos clásicos, cuantitativos, aunque mantengan las convenciones aticistas: se puede adivinar ya en la era de un Arístides o Luciano un cambio rítmico con una redefinición del acento. El ritmo es parte esencial del lenguaje antiguo, con el fin de dar a la expresión lingüística, orden, medida y límite.

¿Por qué de entre los Padres han sido precisamente los Capadocios los que han hecho uso propio de este nuevo principio rítmico, que estaba naciendo? La respuesta tiene que venir por una opción pedagógica: poner los recursos de la expresión al servicio de la conquista teológica[113]. La separación entre lengua culta y común había comenzado ya hace muchos siglos[114], pero la pretensión de elevar la lengua común mediante los recursos de la culta no parece tener muchos precedentes.

La otra opción, representada por Libanio y el proyecto neoclasicista de Juliano, sería la imitación académica de los considerados modelos:

> "[...] estando, como estaba, corrupta la lengua de época imperial, los griegos que por aquellos años vivieron no tenían más remedio que imitar y, de este modo, reutilizar, una lengua literaria que, alejada de la popular, era considerada la única de proporcionar la debida armonía entre forma y contenido, de lo que habían dado inequívoca prueba las espléndidas creaciones de la prosa clásica"[115].

El estilo del Nacianceno, que es el que más ha llamado la atención por sus poemas, es muy distinto del de Basilio: mientras aquel, de temperamento lírico e íntimo, gusta de períodos breves y contrapunteados, llenos de

---

[112] Cf. P. Maas (1912) I SAWB 43: 988-999 y II SAWB 48: 1112-1126.

[113] Los oradores cristianos querían cimentar una nueva polis y se emplearon en nuevas ágoras, sin encerrarse nunca en los gabinetes académicos. Sólo esto explica el nuevo estilo - aunque sea para nosotros hoy una dificultad- y en el estilo, una decisión en pro de la inculturación transcendente del Logos: Verdad absoluta que confiesan encarnada.

[114] Desde el s. IV a. C. como se constata ya en la fonología. Cf. S. T. Teodorsson (1978) 111-113.

[115] A. López Eire (1991) 66, citando a W. Schmid (1887) 21.

imágenes, el dirigente eclesiástico de Cesarea emplea períodos bien ordenados, parcos en comparaciones[116].

Gregorio parece seguir el estilo de su hermano, desde luego no el del amigo poeta, sin perderse en modas aticistas y estilos arcaizantes, que hacen perder la cabeza, a su juicio, a Eunomio:

> " [...] pero corrijo su estilo [de Eunomio] hinchado y pesado, para que se vea claro a los ojos de todos su intento [calumnioso y de embrollo], al desenmascararlo mediante una dicción bien clara. De hecho, éste -que nos llama falsamente ignorantes y quiere hacer ver que nos hemos lanzado a la discusión sin una preparación adecuada-, adorna de tal modo su discurso con un estilo deslumbrante, hasta tal punto "pule las palabras hasta la uña" -como dice él- y pone a resplandecer su texto con extraordinaria belleza de términos, que, inmediatamente, el oyente se siente atraído a leer [...] [prosigue con la crítica irónica al estilo vacuo y arcaizante de su opositor, después de citar un texto de ridícula polémica] ¡Mira que flores del antiguo dialécto ático! ¡Cómo lucen en el redondeo de su razonamiento la ligereza y el brillo del dictado, con qué luminosidad y variedad florece todo en la belleza del discurso! Pero que sea todo esto como le parezca, vámonos de nuevo nosotros a examinar el pensamiento que contienen sus palabras."[117]

Es curioso que E. Norden, al dedicarle unas páginas al estilo de Eunomio -mientras brilla por su ausencia el estudio del Niseno- defienda al escritor depuesto de su obispado de Cícico[118] por su doctrina arriana, con un simple argumento *ad hominem* (como si fuesen equivalentes ortodoxia y fanatismo) que no por eso constituye ninguna prueba:

> "Claro que tendremos que admitir, a la luz de los fragmentos citados, la elocución excesivamente sofística de su obra, pero los juicios de Gregorio y de Focio, como frutos típicos de una ortodoxia fanática, son igualmente excesivos, tanto como los de Atanasio sobre los himnos de Arrio"[119].

Es claro que las controversias teológicas llevan consigo pasiones y arrastran a la descalificación de fondo y forma, como puede haberle ocurrido al propio Niseno con las polémicas que suscitaron posteriormente algunos puntos de su doctrina escatológica y no sabemos hasta que punto han podido influir en la depreciación mancomunada de expresión y contenido, pues

---

[116] Cf. E. Norden (1909) 569-576 sobre el Nacianceno y 577-579, sobre Basilio

[117] GNS, *Euno* I, 479-482 = C. Moreschini (1994) 98-99.

[118] Cf. M. F. Galiano (1969) 37.

[119] E. Norden (1909) 569; sobre el estilo de Eunomio: 566-569.

ciertamente Focio (s IX), de un modo palmario, utiliza categorías éticas[120] para describir su estilo. Con todo, la tendencia al insulto -que ciertamente se ve en Eunomio, del modo más burdo- no se observa en Gregorio, que, por lo que sabemos de su vida es mal político y gobernador eclesiástico, precisamente por su ingenuidad undireccional y su dulzura de carácter: se le da mejor el discurso que la maniobra, y ante la ofensa tiende más a la lamentación que a la venganza.

El propio Norden había resaltado[121], en la oratoria imperial tardía y al tratar los rasgos de la Segunda Sofística cómo la oposición entre arcaicistas y neotéricos en el estilo literario (junto con una vía media entre ambos) en el fondo no son sino manifestación del mismo espíritu barroco, recreando a los clásicos áticos los arcaístas, y a los asianistas de época platónica los neotéricos. Mientras los unos toman a los clásicos como inmutable modelo de imitación, los otros desarrollan ilimitadamente las posibilidades de su manierismo sofístico.

Eunomio pertenece claramente al género sofístico, como imitador neto del estilo isocrático, con sus complicados miembros, sus *homoioteleuta*, *políptota* y paronomasias, así como la rígida eliminación del hiato. Pero mientras para el crítico decimonónico esto suponer ser un buen escritor, para el contrincante ortodoxo es motivo de neta burla:

> "Pero el que quiera ver cuánta agudeza despliega contra nosotros el enemigo de estas palabras [de Basilio], si tiene tiempo para perder con consideraciones inútiles, tendrá que acudir al escrito mismo de Eunomio, ya que estoy harto de insertar a mi costa las necedades malolientes de nuestro orador y tener que rebozar con mis palabras su ignorancia y necedad. Eunomio, de hecho, declara un cierto elogio de las palabras significativas que manifiestan el objeto, y con su habitual modo de escribir, reune y pega fragmentos de frases hechas, escapadas de los ejercicios escolares; más aún, se dedica a roer al pobre Isócrates, arrancándole figuras y palabras para echarlas en medio del tema de discusión, y en ciertos puntos hasta el judío Filón sufre la misma suerte, teniendo que fatigarse en prestarle a Eunomio sus frasecitas. Y ni siquiera así ha podido acabar este recosido y variopinto remiendo de palabras, sino que ha metido dentro toda clase de argumentos, rebuscados razonamientos y cuanto asunto ha podido encontrar con su técnica que se enrrolla sobre sí misma; y, como las pompas de espuma [...] "[122].

---

[120] σαφήνεια, καθαρότης, εὐκρίνεια, ἀξίωμα λόγου καὶ μέγεθος, σεμνότης, λαμπρότης, κάλλος, γοργότης, ἦθος, ἀλήθεια, γλυκύτης Cf. Ch. Klock (1986) nota 37

[121] Cf. E. Norden (1909) 355-402 trata los rasgos estilísticos desde Adriano hasta el final del imperio occidental.

[122] GNS, *Euno* III, 5, 23-26 = C. Moreschini (1994) 452-452. Gregorio contrapone constantemente su modo claro de hablar con el rebuscado de su interlocutor. Cf. también,

Como podremos ver en nuestro análisis, no faltan en el Niseno un claro dominio de los mismos recursos que Norden ve en Eunomio, lo cual significa que hay una diferencia importante de estilos entre ambos que, sin embargo, no hemos logrado hoy aclarar todavía[123]. Lo aclara, sin embargo, el hecho de ver en el estilo de Gregorio un precedente del nuevo estilo bizantino: igualmente retórico y manierista, con los mismos recursos estilísticos antiguos -son eternos-, pero rompiendo con el enquistamiento en la dicción y expresión arcáica para transformar artísticamente toda la manera común de hablar -palabras largas con estructuras sencillas-. Es una razón convincente la que aporta Ch. Klock:

> "Tener en cuenta el ritmo acentual asegura a los autores tardíos de la Segunda sofística (tanto entre cristianos como paganos) una independencia formal respecto a sus modelos clásicos, con los cuales se encuentran unidos por su estilo retórico y las convenciones de un lenguaje clasicista. Aunque si la literatura del s. IV se une casi sin ruptura en muchos aspectos a los aticistas del comienzo de la Segunda sofística, sin embargo, a la era de un Arístides, Pólemos, Luciano sigue un cambio rítmico, la pérdida de una métrica cuantitativa una redefinición del acento. Por tanto, mímesis no implica continuidad en el ritmo de la prosa artística. Una imitación estilística demasiado estrecha con respecto a los autores anteriores parece contrariar las nuevas exigencias de la época.
>
> El ritmo es parte de la prosa retórica y si queremos dar fe a los teóricos antiguos, no como un elemento accidental, sino esencial, con el fin de dar a la expresión lingüística, orden, medida y límite. Por tanto, se plantea la cuestión, de porqué entre los Padres de la época clásica han sido precisamente los Capadocios (que no dejaron de tener tensiones con la retórica) los que han hecho uso propio de este nuevo principio ritmico, que, según todo lo que sabemos, apenas había conquistado la prosa artística. Estos, según mi opinión, hacen ver que el ritmo acentual era escuchado y entendido, y, por tanto, que en la segunda mitad del siglo IV ya era algo popular, de modo que los oradores cristianos podían contar con el hecho de que su práctica oratoria deleitara, a no ser que ellos mismos hayan iniciado su popularización. A pesar de todo, su puesta en práctica no era tan fácil porque la estrecha relación con la Biblia les ponía constantemente delante un material lingüístico

---

entre muchos otros ejemplos de esta polémica: GNS, *Euno* II, 479 y 512= C. Moreschini (1994) 282 y 289.

[123] Gregorio ridiculiza a Eunomio por motivos formales, además de proceder a una rigurosa crítica intelectual desmontando los argumentos, con una competencia no exenta de humor pero sin insultos emocionales -los textos citados son todo lo que se permite como desahogo dentro de un texto amplísimo-: le gusta llamarle *sofista y rétor* -conjuntamente-, es decir "aquel que se las da de orador" o se acusa a sí mismo de ignorante por haberse equivocado en una palabra buscando un aticismo. Cf. E. Norden (1909) 567.

que se escapaba a la prosa rítmica, aunque quizá también aquí, ellos han conquistado una cierta popularidad" (Ch. Klock [1986] 237-239).

La motivación práctica[124], pastoral, de este modo e actuar es clara: se trata de provocar en el pueblo fiel la misma admiración y convicción que los antiguos oradores políticos, cuando la norma hablada ha cambiado por completo así como la situación política. Unos rétores de la antigua escuela[125], ante la ineficacia política del discurso -gobernaban los técnicos, civiles o militares, por designación imperial, no por elecciones- se habrían encerrado en el preciosismo clasicista de una lengua que era ya sólo comprendida por las élites intelectuales. A mi juicio, mientras Eunomio pertenece a este tipo de oradores; Gregorio, mucho más que el Nacianceno o Basilio, se compromete con un nuevo estilo, como se lanzará a discutir los problemas teológicos más candentes en el momento, preparando así el siglo V. Esta actitud, en fondo y forma, hacen de Gregorio de Nisa el primer bizantino entre los autores de su época.

---

[124] Se detiene en esta motivación, aunque la expone de un modo poco claro, Ch. Klock: "en el problema de cómo en el estilo de Gregorio de Nisa la retórica y la teología se influyen selectivamente dos direcciones, de alguna manera positiva y negativa: la recensión crítica-literaria de Gregorio de Nisa a Eunomio señala en qué conjunto de la comprensión del estilo cristiano, dentro de la polémica con algunos herejes, hay que situar el escrito. La positiva situación de la prosa artística de Gregorio de Nisa irá incluida dentro de las dos líneas que nos dan la clave teológico-retórica: la *economía* y la *acolouthía*. Se les considerará inclusivamente. La conexión de teología y retórica, kerigma y culto, se manifiesta en la elección de las formas estilísticas, la disposición de los textos y también en la utilización de un mismo medio estilístico." (Ch. Klock [1986] 3).

[125] Cf. E. Norden (1909) 461, citando el discurso 65 de Libanio.

II.- *LA VIDA DE MOISÉS* EN SU CONTEXTO LITERARIO

1.- LA PRODUCCION LITERARIA NISENA.

La obra escrita de Gregorio de Nisa es notable por su extensión y profundidad especulativa, a la vez que revela, indirectamente, la gran cultura filosófica y científica del autor. Será además de importancia capital para el desarrollo dogmático, lo mismo que en la construcción de la tradición espiritual cristiana. Contrasta el éxito en su época y en oriente con el desconocimiento occidental, al menos hasta nuestro siglo. A pesar de las diferencias en la valoración del conjunto de su obra, todos los juicios coinciden en que supera a sus grandes conciudadanos en el alcance intelectual de sus aportaciones.

Un primer vistazo a sus obras es el cuantitativo. Aunque parezca curioso, es muy útil y rara vez se hace, la presentación del volumen de las obras y de cada obra en relación con el conjunto. En una época en la que cada libro costaba una fortuna y cada página un enorme trabajo caligráfico, también la extensión de lo conservado puede indicarnos algo de su importancia. Presento las obras en el orden que aparecen en la edición crítica (GNO, tomo y páginas) y en la ed. de J. P. Migne (PG, tomo y columas griegas) ya que no se ha concluído el trabajo crítico iniciado por W. Jaeger. En total hemos considerado 59 obras (dejando de lado las de dudosa atribución, salvo las publicadas en el suplemento primero de GNO) :

OBRA	GNO	PG
Euno I.II	GNO I: 3-409 =	PG XLV: 248-464.
		PG XLV: 909-1121
Euno III	GNO II: 3-331 =	PG XLV: 572-908.
Refu	GNO II: 312-410 =	PG XLV: 465-572 .
Trin	GNO III-1: 3-16 =	PG XXXII: 684-696.
Comm	GNO III-1: 19-33 =	PG XLV: 176-185.
Tres	GNO III-1: 37-57 =	PG XLV: 116-136.
Fide	GNO III-1: 61-67 =	PG XLV: 136-145.
Ario	GNO III-1: 71-85 =	PG XLV: 1281-1301.
Mace	GNO III-1: 89-115 =	PG XLV: 1301-1333.
Apol	GNO III-1: 119-128 =	PG XLV: 1269-1277.
Anti	GNO III-1:131-233 =	PG XLV: 1124-1269.
Fili	GNO III-2: 3-28 =	PG XLIV: 1304-1325.
Fato	GNO III-2: 31-63 =	PG XLV: 145-173.
Infan	GNO III-2: 67-97 =	PG XLVI: 161-192.
Pytho	GNO III-2: 101-108 =	PG XLV: 107-114.
Cate	GNO IV: 5-106 =	PG XLV: 9-105.
Psal	GNO V: 24-175 =	PG XLIV: 432-608.
Octa	GNO V: 187-193 =	PG XLIV: 608-616.
Eccl	GNO V: 277-442 =	PG XLIV: 616-753.
Cant	GNO VI:3-469 =	PG XLIV: 756-1120.
Moys	GNO VII-1: 1-145 =	PG XLIV: 297-429.

Orat	GNO VII-2: 5-74 =	PG XLIV: 1120-1193.
Beat	GNO VII-2: 77-170 =	PG XLIV:1193-1301.
Inst	GNO VIII-1: 40-89 =	PG XLVI: 287-306.
Prof	GNO VIII-1:129-142 =	PG XLVI: 237-249.
Perf	GNO VIII-1:173-214=	PG XLVI: 252-285.
Virg	GNO VIII-1: 247-343=	PG XLVI: 317-416.
Macr	GNO VIII-1: 370-414 =	PG XLVI: 960-1000.
Epis	GNO VIII-2: 3-95 =	PG XLVI: 1000-1100
		PG XLV:1088.
		PG XXXII: 1092-93.
Mort	GNO IX: 28-68 =	PG XLVI: 497-537.
Paup 1	GNO IX: 93-108 =	PG XLVI: 453-469.
Paup 2	GNO IX: 111-117 =	PG XLVI: 472-489.
Usur	GNO IX: 195-207 =	PG XLVI: 433-452.
Forn	GNO IX: 211-217 =	PG XLVI: 489-496.
Lum	GNO IX-1: 221-242 =	PG XLVI: 577-600.
Pasch 3	GNO IX: 245-270 =	PG XLVI: 652-681.
Pasch1	GNO IX: 273-306 =	PG XLVI: 600-628.
Pasch 4	GNO IX: 309-311=	PG XLVI: 681-684.
Pasch 5	GNO IX: 315-319 =	PG XLVI: 684-689.
Asce	GNO IX: 323-327 =	PG XLVI: 689-693.
Ordi	GNO IX: 331-341=	PG XLVI: 544-553.
Mele	GNO IX: 441-457=	PG XLVI: 852-864.
Pulch	GNO IX: 461-472 =	PG XLVI: 864-877.
Flac	GNO IX: 475-490=	PG XLVI: 878-892.
Thaum	GNO X-1: 3-57 =	PG XLVI : 893-957.
Theo	GNO X-1: 61-71 =	PG XLVI: 736-748.
Steph I. II	GNO X-1: 75-105 =	PG XLVI: 701-736.
Basi	GNO X-1: 109-134 =	PG XLVI: 788-817.
Mart	GNO X-1: 137-42; 145-156.159-169 =	PG XLVI : 749-788.
Deit	GNO X-2: 117-144 =	PG XLVI: 553-576.
Nata	GNO X-2: 235-269 =	PG XLVI: 1128-1149.
Pent	GNO X-2: 287-292 =	PG XLVI: 696-701.
Cast	GNO X-2: 323-332 =	PG XLVI: 308-316).
Bapt	GNO X-2: 357-370 =	PG XLVI: 416-432.
Crea I-II	GNO Suppl. 1: 2-72 =	PG XLIV: 257-297.
Para	GNO Suppl. 1: 75-84 =	PG XXX: 61-72.
Hexae		PG XLIV: 61-124 .
Homi		PG XLIV: 125-256.
Leto		PG XLV: 221-236.
Anim		PG XLVI:12-160.

No vamos a detenernos demasiado en un aspecto accidental, pero hacer ver que la ed. de Migne tienen un formato más regular, aunque ofrece un texto menos exacto (lo cual no afecta directamente a una valoración

cuantitativa[126]), por lo cual usaré como medida una página ideal (que equivale prácticamente a una columna de PG y una página de 25 líneas de GNO) para la que he recurrido a la comparación directa en los textos.

Podemos observar así el conjunto de la obra ordenada de menor (*Pasch 4*) a mayor (*Euno*). Bajo las *Epis* se han reunido 30 cartas, así como tenemos varias homilías consideradas juntas (*Steph I. II; Martla,Ib,II; Crea I-II*). Se indica el volumen que supone cada obra en relación al conjunto, mediante el porcentaje (%) y la asignación del número total de páginas en las dos ediciones manejadas (3403 en la ed. de Migne y 3555 en la de Jaeger).

%	OBRA	PG	GNO
0,07	*Pasch 4*	3	2
0,13	*Asce*	5	4
0,14	*Pent*	5	5
0,14	*Pasch 5*	6	4
0,20	*Pytho*	7	7
0,20	*Octa*	8	6
0,21	*Forn*	7	8
0,24	*Apol*	8	9
0,24	*Cast*	8	9
0,27	*Ordi*	9	10
0,28	*Para*	11	9
0,31	*Theo*	12	10
0,31	*Pulch*	13	9
0,33	*Comm*	9	14
0,36	*Fide*	9	16
0,36	*Trin*	12	13
0,36	*Prof*	12	13
0,40	*Leto*	14	14
0,41	*Mele*	13	16
0,41	*Bapt*	16	13
0,43	*Tres*	10	20
0,43	*Flac*	15	15
0,44	*Paup 1*	16	15
0,45	*Usur*	20	12
0,47	*Paup 2*	17	16
0,49	*Ario*	20	14
0,63	*Lum*	23	21
0,66	*Fili*	21	25
0,69	*Mace*	32	16
0,70	*Deit*	22	27
0,76	*Pasch 3*	28	25
0,79	*Basi*	30	25

[126] Los desacuerdos, aparentes, se producen únicamente en razón del cambio de formato en los últimos libros de GNO o en algunos descubrimientos recientes.

0,82	*Nata*	23	34
0,85	*Fato*	27	32
0,86	*Pasch1*	27	33
0,87	*Infan*	31	30
0,90	*Steph I. II*	33	30
0,93	*Martla,Ib,II*	39	26
0,98	*Inst*	19	49
1,09	*Perf*	35	41
1,16	*Mort*	41	40
1,20	*Macr*	40	44
1,58	*Crea I-II*	40	70
1,71	*Thaum*	65	54
1,78	*Hexae*	62	62
2,05	*Orat*	73	70
2,11	*Anti*	45	102
2,78	*Virg*	98	96
2,80	*Cate*	96	99
2,80	*Epis*	103	92
2,87	*Beat*	107	93
2,94	*Refu*	107	98
3,76	*Homi*	131	131
3,98	*Moys*	132	145
4,28	*Anim*	149	149
4,35	*Eccl*	138	165
4,67	*Psal*	174	151
11,88	*Cant*	364	463
21,51	*Euno*	763	734
100	TOTAL	3.403	3.555

Podemos comprobar con otro método el margen de error de este estudio, comparando el volumen de las obras por el número de palabras. Nos servimos de los datos del *Thesaurus linguae graecae*[127]. Habrá que tener en cuenta los límites de este tipo de análisis, ya que el número de palabras es más variable que el de páginas, por cuanto se toman como palabras todo tipo de texto entre dos espacios, sea cual sea su extensión o importancia; por ello tenderá a dar más volumen a las obras más grandes. Se usan estos datos de modo concurrente y secundario, para comprobar la concordancia casi general en el número de orden. Efectivamente se observa en los porcentajes el ligero aumento previsto conforme se avanza en el volumen de la obra, por lo que nos podemos quedar como dato objetivo con el orden y el porcentaje sacado del número de páginas. El único caso de discrepancia real es *Anim*, caso que no podemos resolver por no gozar todavía de edición crítica.

[127] L. Berkowitz -K. A. Squitier (1977) 153-155. Para *Homi* y *Hexae*, que no aparecen en el Thesaurus por estar en curso su edición crítica,

% por páginas	OBRA	Nº de palabras	% por palabras
0,07	*Pasch 4*	639	0,08
0,13	*Asce*	986	0,13
0,14	*Pent*	1.287	0,17
0,14	*Pasch 5*	1.068	0,14
0,20	*Pytho*	1.530	0,20
0,20	*Octa*	1.590	0,21
0,21	*Forn*	1.296	0,17
0,24	*Apol*	1.737	0,23
0,24	*Cast*	1.984	0,26
0,27	*Ordi*	2.099	0,27
0,28	*Para*	1.927	0,25
0,31	*Theo*	2.524	0,33
0,31	*Pulch*	2.859	0,37
0,33	*Comm*	3.146	0,41
0,36	*Fide*	1.614	0,21
0,36	*Trin*	2.803	0,37
0,36	*Prof*	2.564	0,34
0,40	*Leto*	3.137	0,41
0,41	*Mele*	2.493	0,33
0,41	*Bapt*	3.117	0,41
0,43	*Tres*	4.126	0,54
0,43	*Flac*	3.036	0,40
0,44	*Paup 1*	3.200	0,42
0,45	*Usur*	2.930	0,38
0,47	*Paup 2*	3.792	0,50
0,49	*Ario*	4.079	0,53
0,63	*Lum*	4.596	0,60
0,66	*Fili*	5.411	0,71
0,69	*Mace*	7.774	1,02

0,70	*Deit*	4.760	0,62
0,76	*Pasch 3*	5.730	0,75
0,79	*Basi*	6.403	0,84
0,82	*Nata*	4.936	0,65
0,85	*Fato*	6.842	0,89
0,86	*Pasch1*	6.310	0,83
0,87	*Infan*	6.626	0,87
0,90	*Steph I. II*	6,376	0,84
0,93	*Martla,Ib,II*	7.825	1,02
0,98	*Inst*	9.163	1,20
1,09	*Perf*	7.861	1,03
1,16	*Mort*	9.405	1,23
1,20	*Macr*	9.131	1,20
1,58	*Crea I-II*	10.458	1,37
1,71	*Thaum*	13.958	1,83
1,78	*Hexae*	15.000	1,96
2,05	*Orat*	16.491	2,16
2,11	*Anti*	27.790	3,64
2,78	*Virg*	20.454	2,68
2,80	*Cate*	21.011	2,75
2,80	*Epis*	19.407	2,54
2,87	*Beat*	23.120	3,03
2,94	*Refu*	23.755	3,11
3,76	*Homi*	30.000	3,93
3,98	*Moys*	30.573	4,00
4,28	*Anim*	24.476	3,20
4,35	*Eccl*	31.453	4,12
4,67	*Psal*	36.400	4,77
11,88	*Cant*	80.433	10,53
21,51	*Euno*	172.463	22,58

100 %	TOTAL	763.974	100,01%

Una conclusión importante a la que se llega estudiando el tamaño de las obras es su desigualdad, ya que 40 títulos suponen solamente el 22 % de la producción (764/1089 páginas), mientras que 19 títulos suponen todo un 78 % (2.639/2.786 páginas). Destacan así las homilías, las cartas y los pequeños tratados (que se presentan también, con frecuencia, en forma de cartas u homilías) frente a las grandes obras, y, sobre todo, al *Contra Eunomium*, que constituye casi una cuarta parte de la producción total (*Euno* y *Refu*). He aquí, en resumen, sus obras importantes, en la medida en que lo indica la extensión, y antes de estudiar su clasificación por géneros literarios:

2	*Orat*
2	*Anti*
2 %	*Refu*
3 %	*Virg*
3 %	*Epis*
3%	*Beat*
3 %	*Cate*
4 %	*Homi*
4 %	*Moys*
4,5 %	*Anim*
4,5 %	*Eccl*
4,5 %	*Psal*
8 %	Tratados menores
12 %	*Cant*
13 %	26 Homilías
21,5 %	*Euno*
100%	**59 obras**

2.- CLASIFICACIONES.

Se suelen clasificar generalmente[128] en obras dogmáticas, exegéticas, ascéticas, discursos o sermones y cartas; sin embargo no se deben tomar de modo tajante esta divisiones, ya que hay en todas ellas una profunda unidad de espíritu y de forma, como un prisma de múltiples caras, en el que no debemos proyectar abusivamente nuestros esquemas. De hecho, una obra fundamental como el *Cant.* tiene forma exegética aunque se presente dividido en 15 homilías, y, realmente, se contiene allí la doctrina del Niseno en su mejor expresión. De modo semejante ocurre con *Moys*, donde la doctrina ética de S. Gregorio discurre al hilo de la exégesis, presentado todo, además, como una carta monotemática a un discípulo (¿Cesáreo?).

Los resultados globales de una clasificación así serán: un 37,96% para el género exegético, un 38, 49% para el campo dogmático, un 16,54 % para las homilías (a las que se añaden el tratado *Mort*, los encomios *Basi* y *Thaum* y el comentario exegético *Pytho).* A esto se añaden las 30 cartas, algunas de importancia doctrinal, no sólo histórica.

38,49 %	**6,65 %**	**16,54 %**	**37, 96 %**
Dogmáticas	**Ascéticas**	**Homilías**	**Exégesis**
Anim	*Cast*	*Basi*	*Beat*
Anti	*Inst*	*Mort*	*Cant*
Apol	*Perf*	*Pytho*	*Eccl*
Ario	*Prof*	*Thaum*	*Hexae*
Cate	*Macr*	*25 homilías*	*Homi*
Comm	*Virg*		*Moys*
Deit			*Orat*
Euno			*Psal*
Fato			
Fide			
Leto			
Mace			
Refu			
Tres			
Trin			

Con todo, este tipo de clasificación mixta tiene una importancia relativa, porque mezclan forma de expresión y de contenido, de modo que el concepto de "exégesis" vela más un género literario (comentario o catequesis espiritual) que un contenido, cosa que se quiere expresar en la distinción entre obras "dogmáticas" y "ascéticas". Así se oculta que un mismo tema une a obras clasificadas en géneros diversos: *Virg = Thaum = Moys.* Además, se tendrían

---

[128] Cf. J. Quasten (1960) 268-296; L. F. Mateo Seco (1971) 335-336; P. Maraval (1988) 22-23 y M. Canevet (1965) 974-978.

que considerar entre las homilías, bajo las apariencias editoriales, las siguientes obras *(Hexae, Orat, Beat, Homi, Eccl, Psal, Cant)* que hemos considerado entre las exegéticas, así como *Cast,* que hemos puesto entre las ascéticas o *Trin, Fide, Mace* entre las dogmáticas.

Por ello, estas clasificaciones usuales son realmente confusas e insuficientes. Propongo ahora una clasificación más precisa, que distingue entre el modo de expresión y el contenido, deteniéndonos después en el contenido y la importancia de las obras que no siempre se refleja en los títulos.

Una división primera tendrá en cuenta los géneros literarios y luego el contenido de la obra. Y como este tipo de clasificación no es excluyente, sino concurrente, será lo más apropiado para nuestro caso. Así, desde el punto de vista de la expresión, podemos encontrar las siguientes formas: cartas (epístolas), discursos (homilías), exposiciones (en forma de diálogo o de narración) y comentarios bien sean exegéticos (tratados expositivos al hilo de las citas bíblicas) o polémicos (crítica ceñida a un texto). Los rasgos formales de cada género sirven para contradistinguirlos entre sí. No se olvide que estos géneros actuales pueden discrepar de los que la tradición ha otorgado a las obras al transmitirlas. Podemos establecer los siguientes:

RASGOS	**Carta**	**Homilía**	**Exposición**	**Comentario**
Extensión	Breve	Breve	Amplia	Amplia
Expresión	Escrita	Oral	Escrita	Oral/Escrita
Destino	Concreto	Comunitario	Concreto	Comunitario
Persona	2ª sing.	2ª plural	2ª sg. /3ª	2ª pl./ 3ª
Tema	Directo	Litúrgico	Teológico	Texto-base

Podrá advertirse[129] que, de hecho, entre las cartas y exposiciones no hay más diferencia que la brevedad y el estilo directo en diálogo con una persona presente. Si consideramos, al gusto de la época -hay tantos ejemplos clásicos y bíblicos-, un destinatario estilizado (ideal o real pero tomado como un prototipo) y un tema teológico que se quiere exponer ("epístola"), estamos ya en el género expositivo, de variable extensión, pero siempre amplia. También se estereotipa el género homilético, que resulta a veces más un cómodo medio editorial para distribuir el libro que un testimonio de verdadera ejecución oral. Por todo ello, sólo habría que clasificar como cartas aquellas que conservan el estilo fresco directo (con generosidad, sólo las 30 *Epis*), lo mismo que llamar homilías sólamente a aquellas determinadas por tema litúrgico concreto, con estilo que refleje su estilo comunitario. Por lo demás, en

---

[129] Sobre el estilo literario de Gregorio, y cómo se apoya esta clasificación en su misma teoría retórica: cf. P. Maraval (1971) 104-113.

la antigüedad se transmiten como homilías lo que hoy llamamos catequesis o conferencias sobre un tema determinado.

Los comentarios, género favorito de Gregorio (60%), son de dos tipos fundamentalmente: positivo y negativo, exegético o polémico, según el texto base se tome para desarrollarlo con una exégesis espiritual o para criticarlo con una argumentación racional; en ambos casos se parte del texto pero se trata de exponer la enseñanza de la tradición, recreando así el texto en un contexto cultural concreto.

Apovechando el trabajo cuantitativo, presentaré ahora la división por estos géneros, para comentarlos sucesivamente.

%	TRADICIONAL	%	GÉNERO ACTUAL
52,82	**Homilías**	**0,74**	**Discursos funerarios**
0,07	*Pasch 4*	0,31	*Pulch*
0,13	*Asc*	0,43	*Flac*
0,14	*Pent*		
0,14	*Pasch 5*	**2,5**	**Encomio**
0,20	*Pytho*	1,71	*Thaum*
0,20	*Octa*	0,79	*Basi*
0,21	*Forn*		
0,24	*Cast*	**3,2**	**Cartas**
0,27	*Ordi*	0,40	*Leto*
0,28	*Para*	2,80	*Epis*
0,31	*Theo*		
0,31	*Pulch*	**5,07**	**Homilías**
0,41	*Mele*	0,07	*Pasch 4*
0,41	*Bapt*	0,13	*Asc*
0,43	*Flac*	0,14	*Pent*
0,44	*Paup 1*	0,14	*Pasch 5*
0,45	*Usur*	0,28	*Para*
0,47	*Paup 2*	0,31	*Theo*
0,49	*Ario*	0,63	*Lumi*
0,63	*Lumi*	0,76	*Pasch 3*
0,66	*Fili*	0,82	*Nata*
0,69	*Mace*	0,86	*Pasch1*
0,70	*Deit*	0,93	*Martla,Ib,II*
0,76	*Pasch 3*		
0,79	*Basi*	**11,67**	**Discursos**
0,82	*Nata*	0,21	*Forn*
0,86	*Pasch1*	0,24	*Apol*
0,87	*Infan*	0,24	*Cast*
0,90	*Steph I. II*	0,27	*Ordi*
0,93	*Martla,Ib,II*	0,33	*Comm*
1,16	*Mort*	0,36	*Trin*
1,58	*Crea I-II*	0,36	*Fide*
1,71	*Thaum*	0,41	*Mele*
1,78	*Hexae*	0,43	*Tres*

2,05	*Orat*	0,41	*Bapt*
2,80	*Cate*	0,44	*Paup 1*
2,87	*Beat*	0,45	*Usur*
3,76	*Homi*	0,47	*Paup*
4,35	*Eccl*	0,49	*Ario*
4,67	*Psal*	0,66	*Fili*
11,88	*Cant*	0,69	*Mace*
		0,70	*Deit*
15,31	**Epístola**	0,87	*Infan*
0,36	*Prof*	0,90	*Steph I. II*
0,24	*Apol*	1,16	*Mort*
0,33	*Comm*	1,58	*Crea I-II*
0,36	*Trin*		
0,36	*Fide*	**16,47**	**Exposición**
0,40	*Leto*	0,36	*Prof*
0,43	*Tres*	0,98	*Inst*
0,98	*Inst*	1,09	*Perf*
1,09	*Perf*	1,20	*Macr*
1,20	*Macr*	2,80	*Cate*
2,78	*Virg*	2,78	*Virg*
2,80	*Epis*	3,98	*Moys*
3,98	*Moys*	4,28	*Anim*
4,28	**Diálogos**	**27,41**	**Comentarios polémicos**
4,28	*Anim*	0,85	*Fato*
		2,11	*Anti*
27,41	**Libros**	2,94	*Refu*
0,85	*Fato*	21,51	*Euno*
2,11	*Anti*		
2,94	*Refu*	**31,76**	**Comentario exegético**
21,51	*Euno*	0,20	*Pytho*
		0,20	*Octa*
		1,78	*Hexae*
		2,05	*Orat*
		2,87	*Beat*
		3,76	*Homi*
		4,35	*Eccl*
		4,67	*Psal*
		11,88	*Cant*

Esta división en géneros nos hace ver la obra del Niseno desde el punto de vista de la expresión, constituída por un cuerpo grande de comentarios, casi el 60% de su producción con 13 títulos, seguido por los "tratados" o exposiciones (16,5%) con 8 títulos, mientras que son de menor importancia los 21 discursos de diatriba (temas monográficos desarrollados en confrontación con un problema concreto, conferencias preparatoria de sesiones, prolusiones) que supone el 11,5 %, las 13 homilías (6% con las 2 consolatorias), las cartas (3%, con 30 cartas menores y la de Letoio) y los 2 encomios (2,5%).

Los encomios de Basilio y del Taumaturgo, por su extensión y género se escapan de las homilías y se acercan a las biografías espirituales o exposiciones, como *Macr*, aunque hayan sido pronunciados como discurso sagrado. Las homilías tienen un estilo peculiar[130], marcadas por el ritmo oratorio y una disposición de miembros, que falta en estas obras.

Igualmente, la forma epistolar de *Prof, Inst* y *Perf* es marcadamente convencional, por lo que he preferido considerarlos entre las exposiciones, al gusto antiguo de cartas monográficas.

Salvo en el caso de *Cast, Ordi, Mele* o *Mace*, (que pudieran haberse pronunciado, pero han sido probablemente reelaboradas después) no nos queda ninguna duda que la formula homilética responde simplemente a una convención para disponer el material en capítulos manejables y que ni por su extensión ni por la forma expresiva ni por su tema pueden llamarse verdaderas homilías las que hemos considerado mejor discursos de debate público (presente o potencial), ya que al menos hoy así las consideraríamos.

También, hemos distinguido claramente entre los comentarios propiamente "exegéticos" (que discurren como interpretación espiritual de versos bíblicos en ambiente catequético[131]) y los polémicos (aunque el tono polémico está presente en buena parte de su obra, en la que tiene siempre en cuenta el dar respuesta a errores o problemas concretos): el hilo narrativo es aquí negativo (se critican directamente las opiniones de "autoridades" contrarias) mientras en los exegéticos es positivo (se construyen doctrinas a partir de citas o ejemplos de autoridades canónicas).

Por último, lo que hemos llamado género de exposición, presenta una gran originalidad estilística. Se emparentan con el recurso a los textos y ejemplos canónicos a los comentarios tipológicos (*Macr, Moys, Anim*) así como a las diatribas *Virg* y *Cate*. Sin embargo, hay una unidad formal en todos ellos ya que se trata siempre de desarrollar un tema, en un estilo no directamente polémico (como en la discusión de diatriba), con referencia a una "autoridad" (texto bíblico, vida o palabras del santo) y con una cierta extensión, que excede la ejecución oral (se escribe para ser leído, no es primariamente oral, como la homilía) y con un destinatario irrelevante (a diferencia de las cartas, siempre más o menos circunstanciadas). Es importante captar estas diferencias porque este género, si es exacta nuestra identificación, es el preferido del Niseno en su última etapa y, en mi opinión, sintetiza los anteriores: toma del comentario la exégesis espiritual, de la epístola el desarrollar un sólo tema y del discurso de debate la referencia, indirecta pero constante, a los enemigos doctrinales o vitales. Creo que se trata además de una peculiaridad estilística del Niseno, ya que no conozco muchos precedentes, y prepara ya lo que será la producción literaria bizantina: modelos estereotipados con un gran desarrollo especulativo pero

---

[130] Como estudia acertadamente Ch. Klock (1986) 257-300.

[131] Cf. Giannarelli, E. (1994) *Catechesi e funzione catechetica dell'esegesi in Gregorio di Nissa: Insegnamento cristiano e generi letterari* = Felici, S. [edd.] 131-145.

ceñido más a los rasgos fundamentales que al análisis, y con un discurso más cíclico que lineal. Dentro de este tipo, nuevo y sintético, está, precisamente, nuestra *Vita Moysis*.

Tenemos así un cuadro bastante exacto de los rasgos formales de la obra de San Gregorio, por orden de menor a mayor importancia -es evidente que nuestro autor no destaca, como el Nacianceno, por su expresión homilética directa y sí con la exposición y la diatriba especulativa-.

Sólo ahora podemos terminar, proponiendo, con precisión, una ceñida clasificación temática, en la que consideramos el tema mayoritario en cada obra.

40%	DOGMÁTICOS	60%	MORALES
3,55	**Homilías**	**0,85**	**Comen. polémicos**
0,07	*Pasch 4*	0,85	*Fato*
0,13	*Asc*		
0,14	*Pent*	**3,86**	**Homilías**
0,14	*Pasch 5*	0,28	*Para*
0,63	*Lumi*	0,31	*Pulch*
0,76	*Pasch 3*	0,31	*Theo*
0,82	*Nata*	0,43	*Flac*
0,86	*Pasch1*	0,86	*Pasch1*
		0,93	*Martla,Ib,II*
2,80	**Exposición**		
2,80	*Cate*	**3,2**	**Cartas**
		0,40	*Leto*
8,05	**Discursos debate**	2,80	*Epis*
0,27	*Ordi*		
0,33	*Comm*	**3,62**	**Discursos debate**
0,36	*Trin*	0,21	*Forn*
0,36	*Fide*	0,24	*Apol*
0,41	*Mele*	0,24	*Cast*
0,43	*Tres*	0,41	*Bapt*
0,49	*Ario*	0,44	*Paup 1*
0,66	*Fili*	0,45	*Usur*
0,69	*Mace*	0,47	*Paup 2*
0,70	*Deit*	1,16	*Mort*
0,87	*Infan*		
0,90	*Steph I. II*	**17,17**	**Exposición espiritual**
1,58	*Crea I-II*	0,36	*Prof*
		0,79	*Basi*
26,56	**Comen. polémicos**	0,98	*Inst*
2,11	*Anti*	1,09	*Perf*
2,94	*Refu*	1,20	*Macr*
21,51	*Euno*	1,71	*Thaum*
		2,78	*Virg*
		3,98	*Moys*
		4,28	*Anim*

31,76	**Comentario exegético**
0,20	*Pytho*
0,20	*Octa*
1,78	*Hexae*
2,05	*Orat*
2,87	*Beat*
3,76	*Homi*
4,35	*Eccl*
4,67	*Psal*
11,88	*Cant*

La clasificación que propongo presenta la ventaja de distinguir al mismo tiempo los géneros y los temas, el fondo de la forma. Nos ofrece un cuadro preciso tanto de los intereses doctrinales del Niseno como de sus recursos dialécticos[132]. Así, en conclusión, podemos decir que hemos encontrado el retrato intelectual del autor en sus obras. Redondeando los datos, tenemos:

TEMAS	**40% Dogma**	**60% Moral**	**Total**
GÉNEROS			
Carta			**3 %**
Homilía	3 %	4 %	**7 %**
Diatriba	8 %	4 %	**12 %**
Exposición	3 %	17 %	**20 %**
Comentario	26 %	32 %	**58 %**

En este ámbito se comprenderá la peculiaridad de la obra que estudiamos: *Moys* pudiera tomarse por una obra de exégesis espiritual, por una biografía edificante, por un cuadro filosófico al estilo platónico, y algo de todo eso es. Sin embargo, estamos ante una exposición. En relación con esta obra encontramos las que hemos incluído en el mismo género: con el mismo tema pero un género más tradicional de exposición tenemos *Prof, Inst* y *Perf;* con el mismo tema y recurso hagiográfico *Basi, Thaum Macri*, y *Anim* (con la apariencia de diálogo) y con tema dogmático, pero el mismo recurso orgánico y concatenado razonadamente, *Cate.*

En nuestro caso, *Moys* expone un argumento de un modo orgánico y coherente y lo teje mediante la estilización biográfica del personaje bíblico a

---

[132] Hay una pequeña diferencia con respecto a la clasificación formal primera, en cuanto que (por la importancia temática) estudiamos también las homilías *Fili, Basi* y *Forn* como obras independientes, lo mismo que las "cartas mayores", por un lado, y, según las precisiones que hemos establecido en el estudio, podemos considerar el comentario polémico y el "exegético" como cara y cruz de la misma moneda. El nuevo género "exposición" sale así de lo que en la clasificación formal se veía como cartas y comentarios. Son más claros así los rasgos, sin caer tampoco en la caricatura. Se ve también, en este contraste, como la obra que analizamos pertenence a un género complejo.

través de la técnica, dominada por Gregorio, del comentario. Sin embargo, no es un diálogo, ni un comentario exegético, ni una hagiografía, sino un "mosaico" sapiencial. Se podría llamar tratado, si lo entendemos no al estilo occidental latino, con un orden lógico deductivo, sino al estilo sapiencial y contemplativo oriental, como una presentación cíclica y concatenada de la propuesta ética cristiana en su aspecto dinámico.

3.- CRONOLOGÍA, DESCRIPCIÓN Y EDICIONES.

Las fechas de composición[133] de las diversas obras, fuera de aquellas circunstanciadas por un acontecimiento conocido, se han determinado a partir de noticias indirectas en sus propios escritos (sobre todo las cartas) o los de Basilio y el Nacianceno. Lo importante, en nuestro caso, es que nos permita ver la sucesión productiva del Niseno.

Ofrezco aquí los datos[134] de la mejor edición crítica y la descripción de la obras según la opinión general recogida en la introducciones generales[135] y en la bibliografía comentada por M. Bergada[136], completada por las introducciones concretas de la obras publicadas[137] y el juicio personal de la propia lectura.

Para los datos bibliográficos hasta 1988 es inestimable el Altenburger-Mann[138], que ofrece todas las ediciones, traducciones, recensiones y estudios respecto a cada obra, no entra, sin embargo, en descripción ni clasificación ninguna que le aparte de la pura información. Por mi parte, además de la selección valorativa, he completado los datos actualizándolos hasta 1997. El orden de los libros es el alfabético de títulos, pero teniendo en cuenta su género literario: Cartas doctrinales (Ad..., Epistola...), Escritos polémicos (Adversus... Contra...), Tradados (De...), Exposiciones (Expositio...), Discursos (Oratio...), Homilías (In..., Sermo...), Comentarios bíblicos (Homilia...) o tradicionales (Vita...).

---

[133] Cf. J. Daniélou (1955) RevSR 29: 346-372 y (1966)159-169; con otras hipótesis: D. G. May (1971) *Die Chronologie des Lebens und der Werke des Gregor von Nyssa* = M. Harl [edd.] (1971) 51-66. Los resultados de los estudios citados no siempre son concordes, pero permiten, al menos aproximadamente, organizar históricamente el corpus gregoriano según la dependencia histórica. Después de cada título que comento, se detallan, entre paréntesis, las fechas, concertando ambos investigadores y dejando abierto, cuando es el caso, el arco de la fecha mínima a la máxima.

[134] Los libros se presentan en el momento de su estudio (cap. segundo, I, 3). por orden alfabético de los títulos completos.

[135] Cf. J. Quasten (1960) 270-296 y M. Canevet (1965) 974-978.

[136] Bergada, M. (1969) Strom 25: 79-130.

[137] M. Aubinaeu (1966)83-242; P. Maraval (1971) 19-67; S. Lilla (1979) 9-17; M. Simonetti (1984)14-40; P. Maraval (1990); L. F. Mateo Seco (1992) 18-59; B. Salmona (1992) 8-24; A. Penati (1992) 5-26; L. F. Mateo Seco (1993) 7-26; T. Martín Lunas (1993) 9-35; C. Moreschini (1994)11-72; A. Traverso (1994)5-28; L. F. Mateo Seco (1993) 7-39.

[138] Cf. Altenburger, M.-Mann, F (1988). Para las ediciones por orden cronológico cf.10-133 y los estudios cf.140-251; por orden sistemático cf. 258-313 para las ediciones y cf. 318-363 para los estudios. Además presenta apéndice e índices.

- *Ad Ablabium, Quod non sunt tres dii* , (382). Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1: 37-57. Para Hübner es una edición enmendada del *Ad Graecos, ex communibus notionibus.* Explica que el término "Dios" es propio del Ser - Unico pero participado- y no específico de las Personas en lo que tienen de incomunicable. Presenta la forma estereotipada de carta a un eclesiástico (Ablabio) que pretendía hablar de tres dioses para confesar así la divinidad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

- *Ad Eustathium, De sancta Trinitate*, (376/380) carta en la que expone al médico Eustacio la doctrina trinitaria, especialmente la divinidad del Espíritu Santo, sirviéndose del término "hypostasis" para las personas de la misma y única Bondad, Poder y Divinidad. Aparece como la *Epistola CLXXXIX* entre las de S. Basilio en PG. Editada en F. Mueller (1958) GNO III-1:3-16.

- *Ad Graecos, Ex communibus notionibus,* (ca. 380), compendio de las expresiones trinitarias, establecidas a partir de los principios lógicos universales. Se dirige a los paganos (los "griegos") como una fundamentación racional de la teología cristiana incluso en problemas trinitarios. La ed. de F. Mueller (1958) GNO III-1:19-33 ha restablecido el texto de la introducción y conclusión.

- *Ad Petrum fratrem, De differentia essentiae et hypostaseos*, (379) transmitido como la *Epistola XXXVIII* de Basilio (PG XXXII: 325-345) a quien la atribuye ya el Concilio de Calcedonia del 451, pero, según J. Gribomont (1983) 986, auténticamente nisena. El título explica el contenido.

- *Ad Simplicium, De fide sancta*, (ca. 380). Falta la introducción y conclusión de esta exposición al tribuno Simplicio sobre la consubtancialidad del Hijo y del Espíritu Santo. Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1: 61-67.

- *Ad Theophilum episcopum alexandrinum, Aduersus apollinaristas.* Posterior al 385, en que fue consagrado Teófilo patriarca de Alejandría[139]. Le pide que proceda decididamente contra los que no confiesan en el único Hijo una humanidad completa. Hay una diferencia radical entre las teofanías veterotestamentarias y la asunción real de la naturaleza humana por el Unigénito: sin disolver ni suplir las condiciones de la verdadera humanidad, la divinidad la ha elevado a su misma perfección. Es la condición de posibilidad de la soteriología y de la ética cristiana. Trata de aplicar las mismas distinciones trinitarias (substancia y persona) para rechazar lo mismo al apolinarismo que la burda credulidad en dos hijos, uno humano y otro divino. Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1:119-128.

- *Aduersus Arium et Sabellium, De Patre et Filio*, (380/394). De autenticidad discutida, K. Holl (1904: 380-398) lo atribuye a Dídimo el Ciego. Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1: 71-85.

---

[139] Tercer sucesor de S. Atanasio, gobernaría sin escrúpulos aquella iglesia: causó el destierro del Crisóstomo, arremetió contra los paganos, destruyó el templo de Serapis. Le sucede San Cirilo el 412.

- *Aduersus pneumatomachos macedonianos, De Spiritu Sancto,* (381), contra Macedonio (obispo depuesto de Constantinopla el 360), que negaba la divinidad del Espíritu Santo. Lo publica por primera vez en 1833 el Cardenal Mai. Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1: 89-115.

- *Adversus eos qui castigationes aegre fuerunt,* (380/394). Trata de ganarse la voluntad de aquellos fieles molestos por sus reprensiones de pastor. Ed. crítica D. Teske (1996) GNO X-2: 323-332 = PG XLVI: 308-316.

- *Antirrheticus aduersus Apollinarium,* (387). Critica la *Demostración de la Encarnación de Dios en la imagen de hombre* de Apolinar de Laodicea y su doctrina de la carne celestial y el Logos que hace de alma racional en Jesucristo. Editado en F. Mueller (1958) GNO III-1: 131-233.

- *Apologia "In hexaemeron",* (379, finales) apología, defensa y complemento de la exégesis basiliana y del *De opificio* desde un respeto expreso al sentido literal, que contrasta relativamente[140] con el gusto espiritual de otras obras. No faltan tampoco especulaciones metafísicas. En curso de edición por M. Henniges en GNO IV-1 (PG XLIV: 61-124) .

- *Contra Eunomium libri tres*, en griego "Πρὸς Εὐνόμιον ἀντιρρητικοὶ λόγοι" (380 /383). Polemiza Gregorio con la doctrina de Eunomio, uno de los jefes del partido anomeo -arrianismo extremo- continuando la misión de Basilio, que acaba de morir, quien, entre 363-365 había compuesto tres libros (PG XXIX: 497-669) refutando la *Apología* eunomiana (ca. 361) y defendiendo la consubstancialidad del Hijo y del Espíritu Santo. Son escritos hábiles y polémicos, que resumen toda la teología de los tres Capadocios, y, para la historia de la teología, constituye una refutación capital del arrianismo. Consta de tres libros, escritos los dos primeros en 380 como contrarreplica a los dos libros de la *Apología de la Apología* de Eunomio y entre 381-383 el tercero. El libro primero lo edita W. Jaeger (1960) GNO I: 22-225. Ya desde el siglo VI se trastoca el orden de los libros: el libro segundo (W. Jaeger [1960] GNO I:226-409), el más especulativo de los tratados, se desatiende en los monasterios, y ya Focio lo ignora (*Bibl. Cod.* 6-7); al redescubrirse en el s.IX se añade como 12 b. El tercero, (W. Jaeger [1960] GNO II: 3-331) dividido pronto en 10 libros, corresponde a PG XLV: 572-908, libros 3-12. El que aparece como libro 2 en la edición de J.P. Migne y todas las impresas hasta Jaeger es la *Refutatio Confessionis Eunomii.* Hay una tr. it. con notas de C. Moreschini (1994) Rusconi, Milán.

---

[140] Se ha puesto de relieve el equilibrio que supone esta obra entre el compromiso con Basilio, amante de la exégesis literal, y el maestro Orígenes, de la espiritual. Más que simplificar el problema así, lo que hay que pensar es la diferencia de auditorio entre los fieles simples de Basilio y los filósofos y sabios con los que discute Gregorio. Por eso entiende que está siempre abierto a la discusión, no teme exponer diversos puntos de vista que parecen contradictorios, no se deja atar a límites preconcebidos. De hecho, en esta obra, aunque sea fiel a la letra del texto no se aparta de sus principios hermenéuticos espirituales. Cf. M. Alexandre (1971) *La théorie de l'exégèse dans le De hominis opificio et l'In hexaemeron* = Harl, M. [edd.] (1971) 88-110.

- *Contra fatum*, (382). Disputa con un filósofo pagano en Constantinopla, oponiendo la libertad humana frente al fatalismo astrológico. Tema que encontramos poco después en Agustín de Hipona en el libro V de sus *Confesiones.* Edición por J. Mc Donough (1986) GNO III-2: 31-63.

- *De anima et resurrectione, Dialogus qui inscribitur Macrina,* (379). Tratado en forma de diálogo con su hermana moribunda, Macrina, como un *Fedón* cristiano donde la "Maestra" y "Guía en el misterio", la víspera misma de su muerte, reflexiona sobre el sentido de la vida humana -en boca de Macrina pone su propia doctrina, como justo tributo a la fuente de su educación teológica-. La relación entre éste, único diálogo niseno, y la *Vita Macrinae* es afirmada por el mismo autor[141] y hace veraz históricamente la situación descrita e idealizada por el arte. Dentro del género de la "consolatio" y tratando un tópico[142] filosófico de la época, presenta una solución netamente cristiana: resurrección de la carne, frente a la inmortalidad platónica. La agudeza de pensamiento y la densidad de argumentos, aunque están forjados en la tradición filosófica platónica, están usados instrumentalmente al servicio de la propia meditación de fe cristiana: identidad de los cuerpos gloriosos, reintegración del hombre final a la imagen original[143]. En curso de edición por A. Spira en GNO III-3. (PG XLVI:12-160).

- *De deitate Filii et Spiritus Sancti,* (383, Constantinopla). Editada recientemente por E. Rhein (1996) GNO X-2: 117-144 = PG XLVI: 553-576. Expone la consubstancialidad del Hijo y del Espíritu contra los herejes de su tiempo, a quienes compara con los enemigos paganos antiguos.

- *De hominis opificio,* (379, en la Pascua). Completa el comentario de Basilio a los seis días de la creación -*Hexaemeron*-, explicando, tanto desde un punto de vista antropológico como teológico, el hombre como la maravilla mayor del universo, por estar llamado a ser imagen y semejanza de Dios. Será traducido por Dionisio el Exiguo (s.VI) y por Juan Escoto Eriugena (s.IX). En trabajo de edición por H. Polack GNO IV-2 (PG XLIV: 125-256).

---

[141] *Macr* 17-18 = P. Maraval (1971)196-201 y *Anim* I = PG XLVI: 11.

[142] Ciertamente la muerte reciente de Basilio y la visita a Macrina moribunda en Anisa no son un tópico, sino una experiencia espiritual profunda que motiva en el autor toda la reflexión cristiana sobre el sentido de la vida en el más allá. Cuando hablamos de tópico nos referimos al recurso estilístico que lleva al autor a evitar la expresión directa de los propios sentimientos y conceptos, para hacerlo de un modo estilizado, acomodándose a los recursos expresivos tradicionales en esta materia.

[143] Gregorio mismo indica los temas de la conversación ideal: "Como inspirada por el Espíritu Santo [Macrina] disertó sobre la condición humana y reveló el designio de Dios que se esconde en las tribulaciones, hasta tratar de la vida futura. [...] iba entrando en la filosofía del alma y reflexionaba sobre nuestra vida corporal, sobre nuestra finalidad última como hombres y el sentido de la muerte: cúal es el origen de la muerte y cómo es posible pasar de la muerte a la vida" (*Anim* = PG XLVI: 977).

- *De infantibus praemature abreptis,* (380/394). Editado en H. Hörner (1986) GNO III-2: 67-97.

- *De instituto cristiano,* (393) que siguiendo de cerca la *Epistola magna* atribuída a Macario y de claro contenido mesaliano, se creía espúreo. descubierto y editado por W. Jaeger (1952) VIII-1: 40-89, se acepta hoy la precedencia del texto niseno sobre "Macario". Hay tr. esp de F. L. Mateo-Seco (1992) Ciudad Nueva, Madrid. La versión de PG XLVI: 287-306 es un extracto bizantino muy deficiente, que atestigua en su mismo título la yuxtaposición de épocas y motivos: "De proposito secundum Deum et exercitatione iuxta veritatem et ad religiosos qui proposuerant quaestiones[144] de pietatis scopo".

  La importancia de esta obra es grande por representar la madurez teórica del autor, junto con *Cant* y *Moys*, sobre el ideal de vida cristian en las reales circunstancias de la vida. Responde en todas estas grandes obras al ideal clásico de la vida humana digna y plena (αρετη) mediante la doctrina de la gracia cristiana en sinergía con la libertad. Así, en la primera parte, la gracia libremente aceptada lleva al hombre a liberarse del pecado, a la contemplación de la verdad interior y a la unión virginal con Cristo. En la segunda, el desprendimiento de sí mismo mediante la obediencia, la comunión de bienes y la prudencia espiritual de los superiores estructuran la vida de la comunidad evangélica. Son consejos prácticos al mismo tiempo que teológicamente profundos, que van conformando el organismo espiritual del sujeto cristiano.

- *De perfectione et qualem oporteat esse christianum, Ad Olympium monachum,* (389), en el que expone los distintos Nombres de Cristo[145], sobre todo en los textos paulinos, como causa de la vida interior del cristiano más que el sólo libre albedrío. Parece posterior por estar más elaborada la doctrina que el *Ad Harmonium.* A este Olimpio le había dedicado la *Vita Macrinae.* Ed. W. Jaeger (1952) GNO VIII-1:173-214. Hay tr. esp de F. L. Mateo-Seco (1992) Ciudad Nueva, Madrid.

- *De professione christiana, Ad Harmonium,* (388). Responde, ya anciano, a las cartas de Armonio con una presentación de la vida cristiana basada en la "teología del nombre", el ideal humano (imitación de la naturaleza divina) se alcanza en cuanto imagen del Infinito. Ed. W. Jaeger (1952) GNO VIII-1:129-142. Hay tr. esp de F. L. Mateo-Seco (1992) Ciudad Nueva, Madrid.

---

[144] Las preguntas de los mojes, parece más una convención estilística, son estas: cuál es el objeto verdadero de la vida contemplativa, cómo guiar las comunidades a la perfección y cuáles son los ejercicios necesarios. En todo caso es claramente un "monacato" incipiente, que tiene tanto de "comunidad filosófica" como de monasterio actual. Cf. *Inst* 3 = L. F. Mateo Seco (1992) 86-87.

[145] Se le podría considerar junto con las "epinoia Verbi" origeneanas (cf. *De principiis* I, 2 = Orígenes [225] SCh 252: 110-143) el primer tratado cristiano "De los nombres de Cristo".

- *De Pythonissa, Ad Theodosium episcopum,* (380/394). Sobre el episodio de la vida de Saul cuando suscita el alma de Samuel mediante la pitonisa de Endor (1 Sam 28, 12 ss.) dedicado al obispo Teodosio, recreando diversamente la famosa exégesis de Orígenes. Edición por H. Hörner (1986) GNO III-2: 101-108.

- *Epistula canonica ad Letoium, (383)* . Corresponderá a GNO III-4 (PG XLV: 221-236).

- *Epistulae,* (370/395). Son treinta las cartas aquí recogidas, después de un severo análisis por separarlas del corpus basiliano, entre las que venían incluidas en buena parte. Las edita G. Pasquali (1959) GNO VIII-2: 3-95. Y. Courtonne (1957) había editado las de Basilio en Les Belles Lettres, París.
  Los destinatarios son obispos (Flaviano, Ablabio, Otreyo, Pedro de Sebaste), presbíteros, el prefecto Hierio, el sofista Libanio, discípulos y algunos colectivos. Los temas también son variados, pero giran en torno a las preocupaciones que conocemos en el autor -unidad de substancia y trinidad de personas en Dios (*Epis* 5, 24), doble naturaleza de Cristo (*Epistola ad Philippum monachum*, hoy perdida)-, y también el sentido espiritual de la fiesta de Navidad (*Epis* 4) las peregrinaciones como riego en el camino de perfección (*Epis* 2 y 3) o la construcción del templo cristiano (*Epis 25).*

- *Expositio (oratio) catechetica magna,* (385). Continúa la tradición de instrucciones bautismales, pero se nota un razonamiento metafísico y un poder sistemático que lo sitúa en línea con el *De principiis* de Orígenes. Al mismo tiempo, ataca los errores respectivos de paganos, judíos y herejes. La destina a los educadores en la fe "que necesitan de un sistema", como dice en el prólogo, ya que la comunidad cristiana espera de sus maestros seguridad en los contenidos de la fe y adaptación a los modos contemporáneos de expresarla. Se puede decir que presenta todas las enseñanzas importantes del autor (donde la eclesiología y los sacramentos no están muy desarrollados), aunque de modo demasiado esquemático, poco expresivo y desordenadamente brusco. El esquema es el siguiente, en tres partes: Dios Uno y Trino, fundamento de toda verdadera religión (1-4); Dios crea y salva en el Verbo Encarnado y Redentor (5-32); Dios actúa por la fe en los sacramentos de la iniciación cristiana (33-40). Se acusa el influjo doctrinal de Orígenes y Metodio. Tendrá gran difusión en la Iglesia de Oriente. Editada recientemente por E. Muehlenberg (1996) GNO IV: 5-106 = PG XLV : 9-105. Tr. esp de F. L. Mateo-Seco (1990) Ciudad Nueva, Madrid.

- *Expositio de virginitate*, (370). Es la primera de sus obras y fue favorecida por el autor con retoques posteriores y adiciones. Es un elogio de la obra ascética de su hermano -propone sus *Reglas* y su figura como modelo-, pero, sobre todo, intenta -será la meta entera de su vida y el estribillo constante en sus obras- una presentación de la vida espiritual cristiana, con bastante dosis, todavía, de platonismo y estoicismo e influjo patente de

Orígenes y Metodio. La vida virginal o matrimonio espiritual[146] se presenta como la realización del ideal filosófico clásico de la "vita contemplativa et beata" conseguida por la gracia de Cristo mediante la ascesis. El subtítulo muestra claramente la relación con *Moys*: Προτρεπτικὴ ἐπιστολὴ εἰς τὸν κατ ἀρετὴν βίον. La vida santa, que se descuelga de la intimidad de Dios, y se ofrece en moldes humanos -Jesucristo, la Virgen, los santos- se ofrece como la meta del cristiano. La fama de esta obra la tenemos en la cantidad de manuscritos medievales y también la primicia de su impresión en 1574 (J. Livineius, en Amberes) antes de la "editio princeps" parisina de las obras del niseno en 1615. Editado por J. P. Cavarnos (1952) GNO VIII-1: 247-343. Es fundamental la cuidada edición crítica, con biografía e índices de palabras, de M. Aubineau (1966) SChr 119, París.

- *Expositio in inscriptiones psalmorum,* (378). Intenta mediante la interpretación espiritual descubrir un plan orgánico, como un programa de perfección moral, en el salterio canónico, en la secuencia de los 150 salmos: a través de cinco grados (cinco "libros" de los salmos: 1-40, 41-71, 72-88, 89-105 y 106-150) y mediante los títulos sálmicos. Parece obra de su primera época. De modo similar habrá de comentar, después de los textos fundamentales de la oración veterotestamentaria, los textos decisivos del Nuevo Testamento (Bienaventuranzas y Padre nuestro = *Beat* y *Orat),* y alcanzará su exposición máxima en *Moys.* El itinerario es entodas ellas el mismo: la ascensión continua del hombre que abandona el pecado y alcanza la felicidad sin límites mediante la asimilación divina. Edición: J. McDonough (1962) GNO V: 24-175.

- *Homiliae octo de beatitudinibus,* (370 /378). Propone la doctrina del camino cristiano a la perfección comentando cada una de las Bienaventuranzas como un programa de purificación del alma mediante el progreso en "lo mejor de sí misma" hasta alcanzar el Infinito Bien. Las diferencias con las *Enneadas* de Plotino son decisivas en el pensamiento, aunque haya coincidencias formales, como la purificación por grados (8 y 9), o la importancia de la divinización (real por participación en el critiano, por emanación monista en el filósofo): no tiene sentido hablar de una imitación. Es interesante además comprobar su fuerte contenido moral o espiritual, en parentesco temático con el resto de los comentarios de este género . Editada por J. F. Callahan (1992) GNO VII-2: 77-170 = PG XLIV:1193-1301. Interesante por sus notas la tr. it. de A. Penati (1992) Coletti, Roma.

- *Homiliae octo in Ecclesiasten,* (380), donde comenta, mediante una interpretación alegórica y con una intención didáctica cristiana, desde el

---

[146] Aunque habremos de tocar este tema en profundidad posteriormente, es importante hacer ver el valor simbólico de estas categorías "virginidad" y "matrimonio espiritual", porque su doctrina no tiene nada que ver directamente ni con la doctrina cristiana de la pureza, ni con la teología de los estados de vida: es un símbolo anagógico de la vocación cristiana universal a la perfección humana, que hace así al hombre íntegro (virgen) al mismo tiempo que desposa su alma con la divinidad. Cf. T. H. C. van Eijk (1972) 209-235 y, sobre todo, Huybrechts, P. L. (1993) 227-242.

principio hasta el capítulo III, verso 13 del libro santo. A mi entender, al estilo de Orígenes, trata en este comentario de la "phisica" o la etapa en la que el hombre debe conocer el verdadero ser de las cosas transcendiendo el mundo de los sentidos (apariencia): la renuncia a la vida de sentidos lleva al hombre carnal al mundo del espíritu y de la paz. Prepara así el alma al encuentro con Dios ("theoría") que se expone en los comentarios al *Cantar de los Cantares*. Edita P. Alexander (1962) GNO V: 277-442.

- *Homiliae quindicem in Canticum canticorum,* (390). Edita H. Langerbeck (1960) GNO VI: 3-469. Se presentan en 15 "homilías" dedicadas a la "diaconisa" Olimpiada, lo que es la exposición de su "theoría" moral con el recurso a la exégesis espiritual (alegórica o tropológica), al estilo de Orígenes, al que sigue y alude elogiosamente. Comenta el texto desde I,1 a VI, 8. Frente a la interpretación eclesiológica de Orígenes -a quien cita, como a Plotino-, Gregorio prefiere la unión amorosa entre el alma y Dios en las bodas del *Cantar*, y destacar la acción del Espíritu Santo en la relación entre Creador y creatura.

- *Homiliae quinque de oratione dominica,* (370/378). Cinco "homilias" sobre la necesidad de la oración (1ª) y las diversas peticiones del Padrenuestro (2ª-5ª) del que hace comentario moral, con uso del sentido tanto literal como espiritual. En la 3ª homilía hay un pasaje importante para la doctrina del "Filioque" en oriente, de autenticidad convincente. Editadas por J. F. Callahan (1992) GNO VII-2: 5-74 = PG XLIV: 1120-1193.

- *In ascensionem Christi oratio,* (388). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 323-327.

- *In Basilium fratrem,* (Panegírico pronunicado el 1 de enero de 381, en el aniversario del tránsito). Es un encomio y no una lamentación de su muerte, presenta a su hermano como un Pablo, un Bautista, un Elías, un Samuel o un Moisés, reivindicando su celebración litúrgica. Pero más que un elogio particular, se trata de presentar un modelo del ideal cristiano de una vida perfecta según Dios, vocación de todo fiel y aun de todo ser humano. Edición a cargo de O. Lendle (1990) GNO X-1: 109-134 = PG XLVI: 788-817. Tr. esp. de F. L. Mateo Seco (1995) 117-162.

- *In Christi resurrectionem oratio I. De tridui inter mortem et resurrectionem domini nostri Iesu Christi spatio,* (382). El sermón II pascual que lleva su nombre es de Severo de Antioquía para J. Gribomont (1983: 987), y se ha sacado del corpus niseno. Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 273-306.

- *In diem luminum, In baptismum Christi oratio,* (Epifanía del 383) Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 221-242.

- *In diem natalem,* (386). Editada recientemente por F. Mannn (1996) GNO X-2: 235-269 = PG XLVI: 1128-1149.

- *In luciferam sanctam domini resurrectionem, In Christi resurrectionem oratio V,* (380/394). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 315-319.

- *In Pentecosten, De Spiritu Sancto,* (388). Editado recientemente por D. Teske (1996) GNO X-2: 287-292 = PG XLVI: 696-701.
- *In sanctum et salutare Pascha, In Christi resurrectionem oratio IV,* (380/394). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 309-311.
- *In sanctum Pascha, In Christi resurrectionem oratio III,* (379). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 245-270.
- *In sanctum Stephanum I et II,* (26 y 27-XII-386). Defiende la divinidad del Espíritu Santo en la primera, y la del Hijo, en la segunda. Editadas por O. Lendle (1990) GNO X-1: 75-94 y 97-105 = PG XLVI: 701-736.
- *In sextum psalmum, De octaua,* (378). Edita J. McDonough (1962) GNO V: 187-193.
- *In suam ordinationem oratio, De deitate aduersus Euagrium* (381). Pronunciado para celebrar la promoción de su amigo homónimo a la sede patriarcal de la capital del Bósforo, en el 381: defiende contra los pneumatómacos la divinidad del Espíritu Santo. Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 331-341.
- *In XL Martyres Ia, Ib et II,* (383 y 379). Los predicó en la fiesta de estos santos en el propio lugar de la confesión, Sebaste, el 9 y 10 de marzo. Editadas por O. Lendle (1990) GNO X-1: 137-142; 145-156 y 159-169 = PG XLVI : 749-788.
- *Oratio consolatoria in Pulcheriam,* (385, Constantinopla). Editada por A. Spira (1967) GNO IX-1: 461-472.
- *Oratio contra fornicarios,* (380/394). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 211-217. Homilía sobre 1 *Corintios* VI, 18 "Qui fornicatur in proprium corpus peccat", con influencias sofísticas en su alegato contra la inmoralidad.
- *Oratio contra usurarios,* (379). Editada por E. Gebhardt (1967) GNO IX-1: 195-207. Ya Basilio había pronunciado un sermón *De usura.* Condena el préstamo con interés oneroso como pecado contra la caridad.
- *Oratio de iis qui baptismum differunt,* (381, 7 de Enero). Exhortación a los catecumenos que retrasan el sacramento de la iniciación al momento final por miedo a las exigencias y compromisos bautismales, a no jugarse la propia vida. Editado po H. Polack (1996) GNO X-2: 357-370 = PG XLVI: 416-432.
- *Oratio de mortuis non esse dolendum,* (380/394). Editada por G. Heil (1967) GNO IX-1: 28-68.
- *Oratio funebris in Flacillam imperatricem,* (15-IX-385, Constantinopla). Editada por A. Spira (1967) GNO IX-1: 475-490.

- *Oratio funebris in Meletium episcopum,* (381, en el Concilio). Editada por A. Spira (1967) GNO IX-1: 441-457.
- *Oratio I de pauperibus amandis, De beneficentia,* (382). Editada por A. Van Heck (1967) GNO IX-1: 93-108.
- *Oratio II de pauperibus amandis, In illud: "Quatenus uni ex his fecistis mihi fecistis",* (380/394). Editada por A. Van Heck (1967) GNO IX-1: 111-117.
- *Oratio in illud "Tunc et ipse Filius",* (380/394). Homilía que comenta 1 *Corintios* XV, 28 en favor de la divinidad del Hijo. Editado por J. Kenneth (1987) GNO III-2: 3-28.
- *Refutatio Confessionis Eunomii,* (383). Alerta detalladamente al emperador católico Teodosio ante la *Confessio fidei* que le presentó conciliadoramente Eunomio. Editada por W. Jaeger (1960) GNO II: 312-410.
- *Sermo de paradiso,* (380/394). Se recogen la homilías sobre el tema de autoría dudosa. Edición H. Hörner (1972) GNO Suppl. 1: 75-84.
- *Sermo de sancto Theodoro,* (7-II-381). En el monumento martirial de este santo, le pide interceda por el Imperio ante una invasión que podría destruir los lugares santos. Editado por J. P. Cavarnos (1990) GNO X-1: 61-71 = PG XLVI: 736-748.
- *Sermones de creatione hominis,* (380/394). Se recogen las homilías de autoría dudosa puestas a su nombre o bajo el de Basilio. Edición H. Hörner (1972) GNO Suppl. 1: 2-40; 41-72.
- *Vita Gregorii Thaumaturgi,* (381). Editado por G. Heil (1990) GNO XI-1: 3-57 = PG XLVI : 893-957. Panegírico de S. Gregorio Taumaturgo, discípulo de Orígenes y padre espiritual de los Capadocios. Destaca su dominio de la retórica, la filosofía y la teolgía, y lo compara con Moisés. Será pronto traducido en el sur de Italia.
- *Vita Moysis,* (392). Una exposición sistemática de la vida espiritual cristiana, con la exposición de la historia de Moisés, el amigo de Dios y mayor de los profetas de Israel, como alegoría del camino que el cristiano ha de recorrer a través de las tinibieblas hasta llegar a contemplar a Dios que se manifiesta. El primer libro ofrece la historia de Moisés según *Éxodo* y *Números* -con amplificaciones u omisiones según parezca- en su sentido literal edificante, al estilo de la haggadá judía. El segundo, mucho más extenso, interpreta alegóricamente ("theooría") estos datos en orden a una exposición completa de la espiritualidad cristiana, mediante el símbolo de la ascensión continua hasta la visión de Dios a través de la tiniebla, del conocimiento y de la "epéctasis". La influencia de Platón y de Filón no empañan el neto contenido cristiano de esta obra de madurez. Ya comentaremos por extenso el contenido, el influjo y las ediciones que ha merecido esta obra.

- *Vita S. Macrinae* (385). No es propiamente ni un elogio fúnebre, ni una epístola ni una biografía (aunque prepare y anuncie las hagiografías posteriores con amasijo de enseñanzas morales y milagros), sino un retrato ideal que puede bien servir como tratado, ya que los hechos históricos sirven como trama narrativa para los significados doctrinales. La idealización femenina[147] no le lleva a deshumanizar la figura de la "madre y maestra", tiene mucho de santa sencillez y conmovente comedimiento. Se descubre un cierto paralelo literario con la que luego será *Vida de Moisés*, pero resulta mucho más íntima en su contenido y limitada en sus pretensiones. Su verdadero presupuesto teórico[148] es el *De virginitate*, tipo de vida del cual ahora ofrece un modelo cualificado y vecino. Además de ser "una joya de la literatura hagiográfica antigua [...] es una fuente histórica importante para la vida de los dos grandes Capadocios (y ...) suministra noticias interesantes sobre las costumbres eclesiásticas, litúrgicas y monásticas del siglo IV"[149]. Editada por V. Woods (1952) GNO VIII-1: 370-414 y por P. Maraval (1971) SChr 178, París.

- En curso de edición se encuentra ya el GNO Supl 2 donde se ofrecen las homilías atribuídas *In sanctum Ephraem* (A. Spira) y *De ocursu domini* (F. Mann).

- Quedan todavía una decena de sermones más, de autoría dudosa, recogidos en PG bajo el nombre del Damasceno u otros, o en estado fragmentario, y que no se han publicado todavía un trabajo crítico: *De eo quid sit: Ad imaginem Dei et ad similitudinem; Adhortatio ad paenitentiam; In principium ieiunorum; In primos apostolos Petrum et Paulum; In anuntiationem I et II; De Abraham et Isaac; In illud: Hic est Filius meus dilectus; Ex sermone in Mariam et Joseph; Contra Ablatium.* Igualmente algunos fragmentos y unas pocas obras apologéticas o polémicas: *Decem syllogismi contra Manichaeos; De anima; Testimonia adversus Iudeos ex vetere testamento; De anima ad Tatianum; Epistula ad Euagrium monachum de divinitae; De natura hominis; Inventio imaginis in Camulianis; Anaphora; Canones.*

- De verdadero interés doctrinal es confirmar la autoría de *In illud "Quando sibi subiecerit omnia" (1 Cor.XV, 28)* ya que ataca sin piedad la apocatástasis origenista a la luz de la finalidad de la encarnación.

---

[147] Además de la doctrina espiritual de la obra, interesa recientemente en el cristianismo antiguo el aspecto de la superación de la "debilidad e imperfección" femeninas mediante la vida cristiana perfecta (vida angélica) en relación con la conocida misoginia griega antigua: cf. E. Giannarelli (1992) 397-427 y (1993) 224-230.

[148] Es el mismo tema: presentar a "quien alcanzó la más alta cima de la nobleza humana mediante una vida verdaderamente sabia" (*Macri* 1, 27-29 = P. Maraval [1971] 142, cf. 90-103) como modelo de vida cristiana.

[149] J. Quasten (1960) 290.

III.- PRESENTACIÓN DE *LA VIDA DE MOISÉS.*

Con esta obra se sitúa Gregorio en la cumbre de la "teología" griega, donde la visión[150] de Dios es la gran pasión terrena de cada hombre, como la única respuesta cabal a las cuestiones humanas definitivas sobre el sentido de la vida. La historia tradicional del patriarca que liberó a su pueblo de la esclavitud, lo educó cuarenta años por el desierto en medio de toda clase de pruebas, lo llevó a su Dios y lo condujo hasta la Tierra prometida será para Gregorio como el diseño de base para un gran mosáico teológico, en el que, sobre el dorado resplandeciente de la definitiva Alianza en Jesucristo, logrará integrar los variopintos colores de la sabia cultura helénica en la que vive. La relación estilizada de la vida de Moisés servirá de modelo para la vida a la que cada cristiano está llamado en plenitud: alcanzar el conocimiento de Dios en un continuo crecimiento. La visión de la zarza, el penetrar en la tieniebla divina y el ver a Dios como un amigo, cara a cara, serán los momentos principales de esta ascensión interior en la que se va construyendo el sujeto cristiano. El crecimiento supone la progresiva purificación moral, el mejoramiento del propio espíritu, que se verifica en la tensión del hombre a su definitivo Bien ("ἐπέκτασις"). El texto de *Flp* 3, 12-14 le sirve de estribillo bíblico en este sentido, lo mismo que San Pablo será el constante modelo neotestamentario.

En cuanto a los *colores del mosaico*, no extrañará encontrar elementos de todos los filósofos influyentes en la época. De los platónicos veremos la identificación de Dios con el sumo Bien, la importante categoría de participación, la gnoseología. De los estóicos reconoceremos el ideal de la "ἀπάθεια".

El resplandor de toda la obra lo aporta la figura de Jesucristo que está en un permanente trasluz. Es complejo y desde nuestra lógica latina difícil comprender cómo, sin embargo la presencia del Dios Unigénito lo llena todo en esta obra: lo mismo está simbolizado en la zarza que en el tabernáculo, en elementos materiales como la piedra o el agua que en la persona de Josué. También tendremos que desarrollar con profundidad este eje teológico.

Resulta así un libro de un rico contenido pero que, si se pierde el fino sentido de su unidad compositiva, puede ser leído no sólo de modos complementarios y legítimos sino también contradictorios y errados. Así

---

[150] La "teo-logía" entre los griegos no es, como en occidente, un discurso intelectual sobre Dios, sino una experiencia espiritual, una participación en la actividad contemplativa divina, ya que el ojo es símbolo de la inteligencia espiritual. El mismo nombre de Dios "θεός" proviene etimológicamente de contemplar, fijarse con la vista ("θεάομαι"). Igualmente contemplación "θεωρία". Gregorio utiliza con sentido doctrinal esta cualidad en*Trini* 8; *Tres* 9 *Euno* II, 150; *Cant* V . Cf. cit. C. Moreschini (1994) 324 nota 97. Es además la gran pasión de los griegos según se desprende de la propuesta de S. Ireneo de Lión: "gloria enim Dei vivens homo, vita autem hominis visio Dei. Si enim quae est per conditionem ostensio Dei vitam praestat omnibus in terra viventibus, multo magis ea quae est per Verbum manifestatio Patris vitam praestat his qui vident Deum" (*Adver. haereses* IV, 20, 7 = S. Ireneo de Lión [ca. 190] SCh 100: 648)..

podemos encontrar una doctrina importante como la del límite y el Infinito: el avanzar en el camino del bien no tiene límites en su dirección, la única limitación es precisamente el pararse en el camino, cayendo en el mal (no tender hacia el bien). Este rasgo propio de la vida y la muerte, la luz y las tinieblas sirve para caracterizar el camino del bien y las cunetas del mal, la "virtud" y el vicio. Puede discutirse ahora los precedentes plotinianos o bíblicos de cada elemento y se encontrarán razones para ambos tipos de "fuentes", lo que es sin embargo importante y es lo que se pierde en este tipo de discusión es la visión global, el estudio sincrónico, que nos ayude a entender cómo se integra esta doctrina en el conjunto de la obra, cuál es su verdadero sentido concreto y su relación con los demás elementos de la teoría moral. Es útil conocer la procedencia de la "tesela" no antes de haber contemplado el "mosaico" total.

1.- TIPOS DE ESTUDIO Y CLASIFICACIONES.

Los estudios[151] directamente sobre esta obra son muy escasos y no permiten todavía resultados definitivos, a mi juicio. Sí que hay estudios filológicos, filosóficos y teológicos que la afectan en buena parte, de los cuales daremos ahora breve cuenta. Las introducciones de las ediciones modernas son todavía las referencias de conjunto hoy más seguras. Especial valor científico tienen las anotaciones de la edición de J. Daniélou (1955) y M. Simonetti (1984), aunque no son las únicas.

En el campo filológico tenemos algunos trabajos parciales sobre la *Vita Moysis* y unos pocos estudios lingüísticos sobre el Niseno. En concreto, directamente sobre nuestra obra sólo encontraremos, en el campo filológico, la historia de la tradición manuscrita en las ediciones de J. Daniélou (1955) y H. Musurillo (1964), la crítica[152] de Simonetti al texto de Musurillo y el análisis de C. W. Macleod sobre la técnica retórica y el contenido cultural del prefacio[153].

En cuanto a los trabajos más generales, los más interesantes son los lexicológicos: el estudio[154] sobre gramática y vocabulario por parte de E. Ch. E. Owen (1925); la contribución lexicográfica[155] de M. Aubineau (1966); N. Boukis

---

[151] Cf. Bibliografía bajo las categorías "Ediciones de textos nisenos" para las introducciones y notas, así como "Estudios sobre *La vida de Moisés*" para los estudios filológicos, filosóficos y teologicos concretos.

[152] Cf. M. Simonetti (1982) *Note sul testo della Vita di Mosè di Gregorio di Nissa* Orpheus 3: 338-358.

[153] Cf. C. W. Macleod (1982) *The preface to Gregory of Nyssa's Life of Moses* JThS 33: 183-191.

[154] Cf. Owen, E. C. E. (1925-32) *St. Gregory of Nyssa. Grammar, vocabulary, and style* JThS 26 (1925) 64-71; 28 (1930) 17-43 y 30 (1932)183-191.

[155] M. Aubineau (1966b) *Project de lexique du vocabulaire de Grégoire de Nysse* = Aubineau, M. (1966a) 603-672

(1967) que analiza filosóficamente el lenguaje del Niseno, en general, y las concordancias en microfichas de C. Fabricius y D. Ridings (1989). Y sólo podemos añadir, desde el punto de vista sintáctico, a G. W. P. Hoey (1930) que analiza el uso del optativo en el corpus niseno; y, desde el estudio retórico y literario, las páginas 558-562 del libro sobre prosa rítmica de E. Norden (1930). Contamos, eso sí, con la magnífica bibliografía de M. Altenburger y F. Mann, casi exhaustiva hasta 1987.

En cuanto a estudios propiamente filosóficos también nos tenemos que contentar con un viejo artículo genérico[156] de K. Burdach y dos análisis sobre fuentes filosóficas de A. L. Townsley en 1974[157] y G. Watson en 1987[158].

En cuanto a los estudios teológicos y directamente sobre esta obra, además de las introducciones y notas a los textos, ya señaladas, sólo contamos con unos pocos trabajos, ninguno todavía de conjunto. Sobre la metodología exegética disertan J. E. Pfister en 1964[159], G. A. Robbins y M. Simonetti en 1982[160]. Sobre las fuentes y precedentes tenemos dos trabajos en 1972[161]: H. Schlosser y A. M. Ritter. La construcción espiritual que realiza el Niseno con la figura de Moisés como modelo de la santidad cristiana la analiza M. Harl en el encomio a Basilio[162] mientras J. Daniélou y E. Junod en la recreación de la figura mosaica[163]. Otro tipo de eruditos tocan algunos conceptos[164] de un cierto relieve en la *Vita Moysis.* Interesante es siempre el

---

[156] K. Burdach (1912) *Faustus und Moses* SPAW 23: 358-403; 35: 627-59; 36: 736-89.

[157] Cf. A. L. Townsley (1974) *Parmenides and Gregory of Nyssa: An antecedent of the "dialectic" of "participation in being" in De vita Moysis* Sal 36: 641-646.

[158] Cf. G. Watson, G. (1987) *Gregory of Nyssa's use of philosophy in the Life of Moses* IThQ 53: 100-12.

[159] Cf. J. E. Pfister (1964) *St. Gregory of Nyssa: Biblical exegete. An historico-theological study of pentateuchal exegesis*, Diss. Woodstock, Md.

[160] Cf. G. A. Robbins (1982) *Exegetical restraint in Gregory of Nyssa's De vita Moysis* = Richards, K. H. [edd.] (1982) 400-406; y M. Simonetti (1982) *La tecnica esegetica di Gregorio di Nisa nella "Vita di Mosè"* SSR 6: 401-418.

[161] Cf. H. Schlosser (1972) *Quellengeschichtliche Studie zur Interpretation des Leben-Moses-Zyklus bei den Vätern des 4. Jahrhunderts*, Pro manuscripto, Freiburg; A. M. Ritter (1972) *Gnadenlehre Gregors von Nyssa nach seiner Schrift "Über das Leben des Mose"* = Dörrie, H. von -Altenburger, M. - Schramm, U. [edd.] (1976)195-239.

[162] Cf. M. Harl (1982) *Moïse figure de l'éveque dan le Éloge de Basile de Grégoire de Nysse (381). Un plaidoyer pour l'autorité épicopale* = Spira, A. -Klock, Ch. [edd.] (1982) 71-119.

[163] Cf. J. Daniélou (1954) *Moïse. Exemple et figure chez Grégoire de Nysse* CSion 8: 385-400; y E. Junod (1978) *Moïse, exemple de la perfection, selon Grégoire de Nysse* = Martin-Achard, R. von (1978) 81-98.

[164] Cf. A. W. Anderson (1961) *Sacrifice: A comparative study of the concept in GNS's contemplation on the "Life of Moses" and Shri Aurobindo's Commentary on the Veda,*

estudio conjunto de Moys y Cant como hace F. Dünzi[165] recientemente. Desde el punto de vista de la espiritualidad le interesa, con un tinte más bien histórico[166] a M. Harld, como precedente de S. Juan de la Cruz[167] a J. Ph. Houdret, con atención al continuo progreso[168] espiritual E. Ferguson. Sin embargo, son sólo breves artículos; el único intento de visión de conjunto de nuestra obra desde la teología espiritual realmente, además del famoso libro de J. Daniélou (1944) sobre la enseñanza espiritual del Niseno, será la tesis[169] reciente de B. Giovanni.. Sobre el texto de J. Daniélou son conocidas las justas críticas de W. Völker, principalmente, que lo sitúan así en su lugar. En cuanto a los estudios de teología moral, sobre la *Vida de Moisés*, no he encontrado sino dos breves artículos, uno en italiano de 1974[170] y otro en polaco de 1982[171].

2.- FUENTES.

Cuando Gregorio de Nisa decide presentar la figura de Moisés como tipo de la ascensión del alma hasta Dios o como modelo de una vida cristiana abierta a la perfección, se inserta en la gran tradición viva del Pueblo de Dios que revive cada año los mismos acontecimientos salvíficos en la liturgia pascual al mismo tiempo que ilumina los acontecimientos coetáneos con las viejas gestas salvadoras. La interpretación cristiana, desgajándose y continuando con los modelos de la tradición judía, verá en el Testamento Antiguo las prefiguraciones y preparativos del Nuevo. Ya está presente esta

---

Columbia U. P., Nueva York; G. Bebis (1967) *Gregory of Nyssa's "De vita Moysis". A philosophical and theological analysis* GOTR 12: 369-93; Heine, R. E. (1975) *Perfection in the virtuous life. A study in the relationship between edification and polemical theology in GNS's De vita Moysis*, Philadelphia Patr. Found., Cambridge-Massachusett; P. F. O'Connel (1983) *The double journey in St. Gregory of Nyssa: The life of Moses* GOTR 28: 301-24.

[165] Cf. F. Dünzi (1990) *Gregor von Nyssa "Homilien zum Canticum" auf dem Hintergrund seiner "Vita Moysis"* VChr 44 (1990) 371-381.

[166] Cf. M. Harl (1967) *Les trois quarantaines de la vie de Moïse. Schéma ideal de la vie du moine-évêque chez les Pères Cappadociens* REG 80: 407-412.

[167] Cf. J. Ph. Houdret (1979) *Grégoire de Nysse et Jean de la Croix. Lecture de deux textes de la "Vie de Moïse"* Carmel 1979: 373-90.

[168] Cf. E. Ferguson (1976) *Progress in perfection: Gregory of Nyssa's vita Moysis* StPatr 14 = TU 117: 307-314.

[169] Cf. B. P. Giovanni (1993) *L'altissimo monte della perfezione. Il progresso spirituale nell'opera Vita di Mosè di s. Gregorio di Nissa*, Instituto Teresiano de Espiritualidad, Roma 1993. Esta, aunque tienen el mérito de llamar la atención sobre el problema de la interpretación de conjunto e intente dar con la solución, se lo impide una visión algo estrecha de la espiritualidad, así como una cierta simplificación de la doctrina, que no se contextualiza

[170] Cf. C. Peri (1974) *La Vita di Mosè un viaggio verso l'aretè cristiana* VetChr 11: 313-332.

[171] Cf. H. Wójtowicz (1982) *Theoria i Praksis w traktacie "Zycie Mojzesza" sw. Grzegorza z Nyssy* RHum 30: 73-79.

lectura en las mismas páginas inspiradas[172] y continuará con los Padres hasta su gran desarrollo en Orígenes: Clemente Romano[173], S. Ireneo[174], Tertuliano, Cipriano. La primera gran fidelidad nisena será, por tanto, a la la tradición de fe que, recibiéndola de Orígenes, Gregorio Taumaturgo llevaría a Capadocia y que echa raíces profundas en la familia de Macrina y de Basilio. Fuente en la que hay que situar igualmente las obras de su hermano Basilio y su amigo Nacianceno.

En este sentido, Orígenes tiene una doble importancia, tradicional e intelectual. Como maestro del Taumaturgo está a la base de toda la ilustración capadocia; como comentarista del *Éxodo* y *Números*, génio de la exégesis espiritual, es la fuente natural de la enseñanza nisena. Fue además, probablemente, el instrumento mediante el cual llega a Capadocia todo el pensamiento y la técnica exegética de Filón. Este judío alejandrino había salido al encuentro, en el siglo I, de los retos metafísicos y morales que el helenismo presentaba a la fe hebrea. La lectura alegórica de los textos santos le había permitido armonizar las enseñanzas bíblicas con los postulados racionales de la cosmología, la antropología y la ética platónica y estoica.

De Filón, fundamentalmente, tomará Gregorio la idea de hacer de Moisés paradigma del itinerario del alma hasta Dios, la doble divisón del libro en *historía* y *theoría* y algunos comentarios concretos, ya vistos. La configuración por Filón de Moisés[175] como rey, legislador, sacerdote y profeta le servirá como tipo magnífico de la dignidad cristiana.

Orígenes había sintetizado en su grandiosa obra las dos técnicas, la tipológica tradicional cristiana y la alegórica de Filón, sin descuidar la base del sentido literal. De hecho, propone ya la teoría[176] de los sentidos que se harán clásicos: literal, moral y espiritual, donde por literal entiende el sentido obvio, a primera vista, material; moral es la aplicación del texto a la vida cristiana, como alma del mundo; y espiritual o místico. la significación plena, mistérica, pretendida por el Autor bíblico principal. Los sentidos no se oponen, concurren: el material al racional y éste al espiritual, que es el que da sentido a todos. Además en esta sinfonía de sentidos cuenta con los recursos de la *alegoría* (leer una cosa mediante otra), la *anagogía* (llevar hacia una realidad superior el sentido a la letra) y la *hypónoia* (sobreentender el sentido, sin atascarse en la letra).

---

[172] Entre tantos posibles ejemplos, cf. Gal 4, 22 donde Agar y Sara tipifican la Vieja y la Nueva Alianza y 1 Cor 10, 1-11 donde la Roca es Cristo; o en San Juan, cf. 3, 14-15; 6, 32-33.

[173] Cf. *Ad Corintios* 64 = S. Clemente Romano (97) 152.

[174] Cf. *Adv. haereses* IV, 1 = S. Ireneo de Lión (ca. 190) SCh 100: 770-778.

[175] Cf. J. Guennou (1965) DS X: 1461-1462.

[176] Cf. Orígenes, *De principiis*, IV, 2, 4 -8 = Orígenes (225) 310-335. Me he permitido una interpretación personal con la visión sobre la tarea exegética origeniana que proporciona H. Crouzel (1985)91-120 frente a la visión, más pobre, de M. Simonetti (1984) 21.

Además de todo este espíritu exegético, Gregorio se inspira en Orígenes, ciertamente en la *XXVII Homilía sobre los Números* y en las del *Éxodo.* También aquí Moisés es figura de los perfectos cristianos y las etapas de la marcha por el desierto simbolizan las del caminar del alma cristiana hacia Dios.

Del índice de citas implícitas[177] se desprende que, hechas cinco partes (153 citas), dos corresponderían a Filón (56), una a Orígenes (32), la cuarta a autores cristianos (28) y la última a filósofos paganos o judíos (27). No me detengo a pormenorizar los lugares, lo importante es comprobar cómo, efectivamente, se reflejan las tradiciones que hemos ido señalando. Ya se reseñará (cf. cap. tercero, IV) con más abundancia cuál es la continuidad de esta obra nisena con la tradición alejandrina, lo mismo que (cf. cap. tercero, II) hablaremos de las fuentes filosóficas de este tratado sobre la condición moral humana. Por ahora, nos basta con avanzar un vistazo comparativo, porque su valoración exigiría analizar la función de las mismas respecto a la doctrina global, así como su modo de transmisión, la mayor parte de las veces indirecta.

Basilio Magno	*Sobre el Espíritu Santo*	1
Clemente de Roma	*Carta a los Corintios*	1
Eusebio de Cesaréa	*Preparación al Evangelio*	1
Hermas	*Pastor*	1
Hilario de Poitiers	*Sobre los Misterios*	1
Josefo	*Antigüedades judías*	1
	Manual de disciplia	1
Máximo de Tiro	*Discursos*	1
Salustio	*Sobre los dioses y el mundo*	1
Teodoreto	*Sobre el Éxodo*	1
Aristóteles	*Etica a Nicómaco*	2
Bernabé (Ps.)	*Carta*	2
Cirilo de Jeruralén	*Catequesis*	2
Gregorio Nacianceno	*Discuros, Elogio de Basilio*	2
Hermética		2
Tertuliano	*Contra Marción, Resurrección de la carne*	2
Orígenes	*De principiis*	4
Ireneo de Lión	*Contra las herejías, Demostración*	6
Justino	*Dialogo con Trifón*	6
Orígenes	*In Gen, Lev, Jer, Mt, Jn, Rom*	7
Orígenes	*Homilías a los Números*	8
Clemente de Alejandría	*Stromata, Pedagogo,Protreptico*	10
Platón	*Banquete, Fedón, Fedro, Rep., Sofista*	10
Plotino	*Enéadas*	11
Filón de Alejandría	*Sobre el Éxodo*	12
Orígenes	*Homilías al Éxodo*	13

[177] Cf. J. Daniélou (1955) 140-144.

Filón de Alejandría	*Vida de Moisés*	14
Filón de Alejandría	Otras obras	28

En resumen, se trata, de un total de 153 citas, corresponden 6 a filósofos varios, 10 a Platón y 11 a Plotino; de autores cristianos varios son 28, mientras los Alejandrinos tienen 10 Clemente y 32 Orígenes. Filón solo aparece 56 veces. Hemos visto en la tabla también cuales son las obras citadas. Con todo, la importancia de Orígenes como transmisor de Filón ha de añadirse a la que da el volumen de sus citas directas. Lo mismo hay que decir de la tradición capadocia: faltan estudios serios de textos paralelos y concordados entre los Capadocios, por lo que estos datos son insuficientes y no dan idea del influjo mútuo, lo cual sólo lo aclararía una visión sinóptica.

Para concluir, una "fuente" singular es el propio *corpus* niseno. Tengo la convicción de que, como obra de madurez y de síntesis, toda la producción anterior nisena se asoma en esta obra. Sería interesante comprobarlo con un trabajo de lugares paraleos, que, por desgracia falta todavía -sólo contamos con la ayuda de las concordancias-. Será el mejor criterio hermenéutico, interpretar al Niseno con el Niseno, y nos ayudará a ver la coherencia de toda su obra. De hecho, al menos la doctrina contenida en *De virginitate*, en las epístolas sobre la plenitud de la vida cristiana (*Perf, Prof* y, probablemente, *Inst*) y el comentario al *Cántico* (es muy clara la homilía VI[178]), los encomios a Basilio, al Taumaturgo y la misma *Vida de Macrina*, encuentran su coronamiento temático y de técnica compositiva en la de Moisés.

Un ejemplo interesante se puede avanzar: ya en el 381, en contexto polémico antieunomista, Gregorio presenta la doctrina del progreso espiritual en la vida de fe hasta la visión de Dios con la figura de Abrahán[179], que será evocado en el prólogo de *Moys* : la salida de su natal Caldea simboliza el abandono de la vida sensual para iniciar un peregrinaje hacia la contemplación, con diversas etapas en el camino de la fe. La figura de Moisés

---

[178] Cf. GNS, *Cant* VI = GNO VI: 171-199.

[179] "Abrahán, -si podemos cambiar nuestra expresión a imitación del gran Apóstol (Cf. Gal 4, 20 y Gn 15) e interpretar alegóricamente su historia, aunque la historia misma conserve, naturalmente, toda su verdad- salió de su tierra por mandamiento divino, y abandonando todo parentesco carnal, caminó por el camino propio de un profeta que se apresuraba a progresar hacia el conocimiento de Dios [...] Salió fuera de sí mismo y de su tierra, esto es fuera del pensamiento rastrero y terreno y alzó la mente, en la medida de sus posibilidades, sobre los límites naturales, comunes a todos, y abandonó el parentesco originario entre su alma y las sensaciones de modo que no fuese molestado por nada de cuanto se percibe por los sentidos y no fuese apartado de la contemplación de las realidades invisibles: que no era transtornado de sones su oído ni le llevaba la vista tras las apariencias, sino, como dice el Apóstol (cf. 2 Cor 5, 7), caminaba a través de lo que es fe, no de lo que se ve-. A tal punto se elevó con su admirable conocimiento que llegó a ser considerado como la cima de la humana perfección: él conoció a Dios tanto como le fue posible dentro de nuestra corta y efímera capacidad humana que nos empuja hacia arriba" (GNS, *Euno* II, 84 = C. Moreschini [1994] 195). Ha estudiado este texto niseno, W. Völker (1955) 172-173. 176.

también había aparecido precedentemente en sus obras[180] como prototipo del itinerario del alma hacia Dios: en el encomio a Basilio, en el comentario a los salmos y al *Cántico*.

3.- DESTINATARIO Y CRONOLOGÍA DE LA OBRA.

El destinatario concreto es bastante incierto. Si nos atenemos a los títulos de los manuscritos, algunos sugieren los nombres de su hermano S. Pedro, obispo de Sebaste, o bien Olimpo o Cesario, monjes[181]. Si buscamos argumentos internos, pudiera ser un joven discípulo que quiere abrazar el monacato[182] o el sacerdocio[183]. Lo que se comprueba en las citas que siguen, es la confianza y el afecto que dejan ver los vocativos y las expresiones con las que se dirige al destinatario, dentro de una cierta afectación retórica al uso: *captatio benevolentiae*, recurso a una petición expresa y expresiones de modestia. Por ello, hay que supone una persona de confianza familiar y de una fina sensibilidad espiritual. Por el cierto regusto polémico de ciertas expresiones y el conocimiento que se presupone de problemas eclesiásticos, pienso que la figura de su hermano menor, Pedro, cumple todos los requisitos, si no prefiriéramos mantener el anonimato.

En cambio, el objetivo primordial del tratado se manifiesta varias veces explícitamente. Nótese que es importante la traducción de conceptos claves, que se suelen traducir por "virtud" o "perfección" reduciendo notablemente el alcance de las expresiones. De la conciencia clara de este fin primario nace luego toda la unidad narrativa de la obra:

Como sucede a los espectadores de las carreras, que jalean a sus favoritos para animarles

> "así me parece que hago yo también contigo, amigo y hermano tan querido, al animarte con mi voz, al incitarte y recomendarte acelerar con el afán, por cuanto te encuentras bravamente empeñado en la carrera divina en el estadio de la nobleza moral (ἀρετή) y te diriges con pasos ágiles y rápidos al premio de la vocación divina. [...] Me pides que te dé algún consejo sobre la vida en plenitud (εἰς τὸν τέλειον βίον) [...] Y ahora, con la ayuda de Dios que guíe el discurso, es hora de meter mano al objetivo (σκοπῶι) que nos hemos fijado. Me has pedido, mi preciosa cabeza, que te describa cuál es el modo de vida perfecto (τίς ὁ τέλειος ἐστιν βίος), con la intención clara de poner por obra en tu

---

[180] Cf. GNS, *Basi* = GNO X-1: 125-130; *Psal* = GNO V: 43-45; *Canti* = GNO VI: 353-356.

[181] Cf. H. Musurillo (1964) GNO VII-1: 1.

[182] Cf. J. Daniélou (1955) 47 nota 1. No soy favorable a entender el monacato en esta época como plenamente desarrollado, constatando la presencia de vírgenes y ascetas en la Iglesia primitiva de un modo espontáneo.

[183] Por el amplio espacio (II, 130; II, 160; II, 278-286) que dedica al sacerdocio, la rectitud de intención para las órdenes y el carrierismo eclesiástico. Cf. R. H. Heine (1975) 22-24.

propia vida lo que (Dios) quiera revelar con mi discurso, si se encuentra algo de lo que buscas. Yo, por mi parte, me siento incapaz de ambos propósitos: tanto el explicar de palabra la perfección cuanto el demostrar con mi vida lo que el discurso haya enseñado, uno y otro exceden mis fuerzas. Y quizá no sólo yo, sino también muchos entre los grandes que descuellan en la práctica de la santidad (ἀρετή), reconocerán conmigo que esta meta es inalcanzable incluso para ellos"[184].

Un aspecto importante, pero que no podemos sino reseñar ahora, es la organización de la moral y espiritualidad cristiana en un esquema narrativo, no teorético. Se trata de presentar un caso como ejemplo (ὑπόδειγμα) no para la imitación mecánica sino para la contemplación en el prototipo de la verdad práctica que se quiere alcanzar, como proyecto, en el propio sujeto. El comportamiento (βίος) no es reductible a reglas objetivas sino que nace de la voluntad libre como causalidad propia, que subordinada con la libertad amorosa a la gracia, transciende las posibilidades meramente humanas para alcanzar a Dios, y a así vida lograda (τέλειος). Por ello es sólo por contemplación (Θεωρία) del verdadero Bien como se teje, en cada sujeto, una enseñanza (διδασκαλεία) interior de la excelencia humana (ἀρετή).

"Ha llegado el momento de aplicar al objetivo (σκοπόν) que nos hemos propuesto con el discurso el modo de vida (τὸν μνημονευθέντα βίον) que hemos rememorado, de modo que podamos obtener provecho del relato para el modo de vivir según la excelencia moral (πρὸς τὸν κατ' ἀρετὴν βίον)"[185].

"Que tenga siempre presente la finalidad (σκοποῦ) de nuestro discurso, en orden a la cual desentrañamos todo esto. Ya anticipamos en el prefacio que las vidas de los hombres gloriosos están puestas como modelo de hombría de bien (τῶν εὐδοκίμων ἀνδρῶν τοὺς βίους εἰς ἀρετῆς ὑπόδειγμα) para la posteridad"[186].

En cuanto a la fecha de composición de este tratado, hay acuerdo en datarla al final de la vida de Gregorio, en concreto el 390, por expresiones concretas y por argumentos internos[187]. Las expresiones en las que alude -quizá como tópico- a sus canas o a su autoridad sobre otros, y la experiencia en intrigas eclesiásticas de alguna de sus páginas son propias de una cierta edad. Los argumentos internos son todavía más convincentes: la importancia doctrinal que se da al dogma cristológico, que anuncia ya los problemas del s.

---

[184] GNS, *Moys* I, 1-3 = M. Simonetti (1984) 6-8 tr. propia.

[185] GNS, *Moys* I, 77; cf. con el mismo sentido: II, 43; II, 50; II, 52; II, 65 = M. Simonetti (1984) 60 tr. propia. 82. 86. 88. 94.

[186] GNS, *Moys* II, 48 = M. Simonetti (1984) 86.

[187] Cf. W. Jaeger (1954) 118-120; J. Daniélou (1966) 166-169; M. Simonetti (1984) 17-20.

V, y la misma madurez, tanto de la técnica exegética y retórica, como de la doctrina espiritual del tratado[188]. Las razones de quien[189] propone adelantar la fecha hasta la discusión eunomiana (380-384) no convencen: la insistencia en la infinitud de Dios, que aparece también en esta nuestra obra, no es un rasgo exclusivo de ese período polémico, sino que está presente en toda su obra, por otra parte, la serenidad de la obra y la belleza esencial y estilizada de su lenguaje no se compadece con ese momento polémico.

4.- ESTRUCTURA.

El esquema de la obra es sencillo. Encuadrado entre un elegante prólogo y una conclusión reasuntiva, presenta una narración determinada de las gestas del legislador del pueblo de Dios, Moisés, con un comentario espiritual de las mismas. La forma actual[190] presenta así dos partes claras: la "historia" o narración de los acontecimientos con algunos comentarios "históricos" y también morales, y la "teoría" o meditación del sentido profundo de esos mismos acontecimientos a la luz de los misterios cristianos y para recabar una enseñanza práctica. La primera parte ocupa sólo un quinto de la obra, y selecciona los hechos mosaicos en función del objetivo propuesto; la segunda, casi cuatro quintos, retoma cada escena de la parte narrativa, la reduce a sus rasgos esenciales y va entrelazando toda la doctrina práctica tradicional cristiana sobre esa urdimbre. Aunque parezca repetitivo, el resultado de la técnica es que logra introducir un ritmo: salir del propio modo de pensar, contemplar la Verdad en el modelo y buscarla después interiormente, llevándola a la práctica; para volver, después, a salir, contemplar, buscar y participar. Creo que hay una unidad entre mensaje y expresión, ya que, de acuerdo con su concepción arquetípica del verdadero bien humano, en el mismo modo de enseñarlo[191] hay que respetar lo peculiar del objeto de la enseñanza.

Si esta es la estructura externa, la interna es mucho más compleja. Presento ahora varias hipótesis, que son, probablemente, complementarias.

J. Daniélou organiza toda la obra como un viaje de Moisés hasta Dios, que tendría ya descritas las tres etapas espirituales clásicas: la purificación (la zarza), la subida continua del alma (la nube) y el encuentro místico (la

---

[188] Encarnación (II, 29-30), maternidad virginal (II, 21 y 139), dos naturalezas de Cristo (II, 174-179) anuncian ya los grandes debates y concilios del 403 y 451 donde se sancionarás las fórmulas definitivas. Cf. L. F. Mateo Seco (1993) 19-22.

[189] Cf. R. H. Heine (1975) 11-23.

[190] Creo acertada la opinión de M. Simonetti (1984) 15, que considera la división en dos partes posterior. Es una complicación que afecta a la numeración de los párrafos y el sistema de citación. Sería interesante una división en párrafos periódicos (es la unidad retórica de dicción que usa) de todo el "corpus" niseno, que permitiera una citación homologada, precisa y fácil.

[191] Cf. GNS, *Moys* I, 2 = M. Simonetti (1984) 8.

tiniebla). El esquema vendría dado por el estribillo del imparable itinerario de Moisés hacia la visión de Dios, la *epéctasis*[192].

M. Simonetti simplifica un tanto la estructura[193], para dar más importancia al comentario exegético. Acepta la centralidad de la *epéctasis*. Comienza con la salida de Moisés de Egipto y su huída al desierto, la visión de la zarza, el enfrentamiento con el Faraón, el paso del mar Rojo, para llegar a su culmen en la revelación del Sinaí con la "tiniebla luminosa". Después se detiene el método ascendente para describir la perfección obtenida por el amigo de Dios en sus diversos aspectos, más que subrayar el progreso.

Una estructura más compleja[194] centra la obra en las tres teofanías, que tendrán así el papel de foco: la zarza ardiendo (cf. Ex 3, 1-15), la de las tablas de la Ley en el Sinaí (cf. Ex 19, 16-25) y la de la hendidura de la peña (Ex 34, 6-9). En la primera, Moisés se encuentra con Dios como Verdad, y descubre la unidad perfecta entre ser, verdad y bien[195]. Llama la atención la mezcla de lenguaje filosófico con ecos bautismales y desarrollos cristológicos dogmáticos. La segunda teofanía, en el Sinaí, tiene lugar en la "tiniebla luminosa", atrevido oxímoron que resume lo aprendido por Moisés: la infinitud de Dios, la inaccesibilidad del conocimiento divino para las fuerzas humanas. La tercera, comentada largamente es el clímax del libro: el deseo del Dios revelado "cara a cara, como quien habla al amigo" (Ex 33, 11) le lleva a querer verle más, atraído insaciablemente por la realidad del Bien. Dios le otorgará a Moisés su deseo al negárselo, otra paradoja: en darle un deseo insaciable. Así, a la luz siguen las tinieblas, y al "ver el no ver" la "satisfacción siempre insatisfecha"[196]. Y es en este momento culminante cuando se propone la imitación de Dios y de Cristo (identificados aquí) como el modo de concretar esta ascensión. Esta última teofanía será así la que recoge y sintetiza las otras dos y las supera, con la revelación del misterio del Dios Unigénito.

L. F. Mateo Seco[197] completa esta visión con un importante análisis cristológico: los comentarios sobre el inaccesible conocimiento de la divinidad en el Hijo, la virginidad de su parto, la doble naturaleza y la mediación tienen

---

[192] "[...]la vida espiritual es una transformación perpetua del alma en Jesucristo bajo la forma de un ardor creciente, pues la sed de Dios aumenta en la medida en que El es participado con una estabilidad creciente, pues el alma se une y se fija siempre más fuertemente en Dios. Así la idea de la *epektasis* nos proporciona en su complejidad una síntesis de toda la mística gregoriana" (J. Daniélou [1944] 306-307).

[193] Cf. M. Simonetti (1984) 15-16. Puede completarse esta visión con el tratamiento que hago de la lectura exegética (cap. tercero, II, 2).

[194] Cf. A. Ferguson (1976) 308-311.

[195] Cf. GNS, *Moys* II, 19-25 = M. Simonetti (1984) 72-74.

[196] Cf. GNS, *Moys* II, 163 y 233 = M. Simonetti (1984) 154 y 200.

[197] Cf. L. F. Mateo Seco (1993) 36-41 y (1978) 382-435. Sobre los lugares paralelos en *Cant*, cf. L. F. Mateo Seco (1990)173-189.

lugar siempre en torno a las tres teofanías, que se convierten así en epifanías del Verbo encarnado. Se refuerza así la hipótesis de una estructura interior compositiva ternaria con la centralidad de la figura de Jesucristo[198].

El prólogo[199], tiene una importante función doctrinal y es en sí una pieza literaria autónoma. Presenta seguridad en la doctrina (infinitud absoluta de Dios y relativa de la dignidad moral humana) y en los recursos literarios (comparación agonística, delimitación del tema, argumentación, paradojas, modos de modestia) y filosóficos (categorías platónicas y estóicas). La profunda unidad entre teología, filosofía y retórica.

El tema se trata con una gran unidad orgánica, con un rítmico resumir las etapas anteriores hasta llegar al gran resumen final. Subraya así el crecimiento continuo en santidad del gran profeta, para aplicar después[200] su figura a la del cristiano, con una visión integral de teoría y práctica teológica.

En definitiva, desde el prólogo al colofón, Gregorio ha desarrollado su teología del constante progreso, del rejuvenecimiento interior, a partir de la infinitud divina; al contrario de la mentalidad helénica que ponía la perfección en la quietud e inmovilidad del alma contemplativa.

> "He aquí un canto enamorado a la finitud humana y, en consecuencia, a su inherente capacidad de cambio. Este canto al infinito caminar del hombre hacia el infinito sería imposible, si en el pensamiento niseno el no alcanzar nunca la perfección implicase lejanía de Dios. No. El hecho de que nunca se alcance la plenitud absoluta en la participación en el Bien no implica para Gregorio que ese Bien no esté ya poseído verdadera, aunque parcialmente, por el hombre. No es que Dios sea "lo inalcanzable", sino que, aun poseído, siempre sobrepasa al que ya lo posee. Se trata de un estar lleno de Dios, que no solo no produce hartura sino que provoca un mayor deseo"[201].

---

[198] "He aquí la clave de la perfección en la virtud: quietud y progreso. He aquí la paradoja cuya solución es Cristo [...] quietud y crecimiento infinito" (L. F. Mateo Seco [1993] 38-39).

[199] Cf. C. W. Macleod (1982) 183-191.

[200] Cf. GNS, *Moys* II, 315-321 = M. Simonetti (1984) 248-254.

[201] L. F. Mateo Seco (1993) 30.

IV.- EDICIONES DE *LA VIDA DE MOISÉS*

Presentamos las ediciones siguiendo un orden lógico y cronológico e indicamos los datos más relevantes para nuestro interés[202].

1.- TEXTO ORIGINAL

El texto griego original de la obra que estudiamos se llevó a la imprenta por vez primera en Leiden en 1593, de mano de David Hoeschelio, junto con algunas otras obras del Niseno. La nuestra, impresa desde la página 45 a 168, recibe el título preciso de *Anagogica vitae Moysis enarratio, qua vitae Christianae quidam in typus fuisse ostenditur.* De nuevo en 1884-85 y en Gotinga, Hugo Landwehs publica el texto griego, que será reeditado en Berlín en 1910: *Θεωρία εἰς του Μωυσέως βίον.* En1907 y en Münster se publica dentro de una antología de textos patrísticos sobre la encarnación del Verbo (reeditada hasta 1981). La última edición impresa es la de Leiden, casi cuatro siglos después de la primera, llevada a término por Herbert Musurillo en 1964 en la editorial Brill. Forma el tomo III de las obras completas del Niseno en edición crítica; tarea que centró los últimos esfuerzos de Werner Jaeger desde 1952. Esta edición laudable desde muchos aspectos[203] ha sido criticada, sin embargo, con acierto, por M. Simonetti (1982) 338-358, que ha publicado además su propio texto en 1984.

Quiero destacar los méritos de dos ediciones críticas del texto griego, con notas, introducción, índices y tradución romance: la francesa de 1955 y la italiana de 1984.

La francesa (revisada y reeditada en París 1968) es obra meritísima del cardenal J. Daniélou: avalada por la autoría de más de 60 artículos importantes sobre el pensamiento del Niseno, con amplia y exacta introducción biográfica, es la primera edición crítica de nuestro siglo[204], que no teme adentrarse por lecturas insólitas respecto a la vulgata previa, siempre justificadas textual y razonadamente, aunque no alcancen hoy aceptación unánime. Aunque se echa de menos los índices, es todavía hoy muy

---

[202] Una información exahustiva pero no más completa puede encontrarse en F. Altenburger-F. Mann (1988)10-133 y, en menor medida, en M. Bergadá (1969) 82-95.

[203] Ver recensiones de J. Daniélou (1965) RecSR 53: 296-298 y M. Harl (1966) Gnomon 38: 544-557.

[204] Colaciona diez manuscritos que clasificaa en tres familias: la primera "donde el texto se ha alterado con frecuencia en los detalles" comprende A (Londinense 16 DI, s. XIII) y C (Parisino gr. 503 s. XIV); la segunda, menos literaria y de tradición monástica, B (Parisino g. 584 s. XII) y D (Veneciano Marc. 67 s. XI, procedente del cardenal Besarión); y la tercera, "correcta de ordinario, aunque presenta a veces correcciones de orden teológico", comprende E (Turinense 71 s. XIV), G, M y otros. Además hay un grupo que debe representar una tradición diversa, atestiguada por K (Vaticano gr. 444 s. XIV) y S (Athos Esphigménou 49 s. X) . El códice F (Vaticano gr. 1433 s. XV) supone una tradición intermeda entre la primera y la segunda familia. No se sabe si el título griego de la 2ª parte es original

recomendable. De esta edición se ha tomado la numeración de párrafos. Es además la edición usada para las concordancias de Fabricius-Ridings.

La edición de Simonetti tiene la ventaja enorme de ser la última y se permite ser juez entre las discrepancias de Musurillo con respecto a Danielou. Es muy valioso el contenido de las notas temáticas, a veces verdaderos comentarios, y los índices, mejorados aunque todavía insuficientes. Es, por ello, la edición que usamos en este trabajo.

2. - EDICIONES BILINGÜES GRECOLATINAS

Las ediciones con el texto griego y tradución latina, sobre todo si se suma el cúmulo de las traduciones latinas, nos hacen ver la importancia que ha tenido esta obra sobre todo en los siglos del renacimiento humanista y de la renovación postilustrada.

La primera edición grecolatina es la de la *Opera omnia* con índices, en dos tomos, a cargo de G. Trapezuntius y revisada por Ducaeus, en París en 1615. Es el primer tomo, páginas 167-257, con el título *De vita Mosis, sive de vita perfecta, liber* (sic). Este mismo texto será editado sólo en latín en 1617 por Ducaeus en Colonia (pp 42-62) y, de nuevo revisado por los mismos humanistas, en París en 1638, una edición en tres tomos, con la misma paginación.

La segunda es (1855-1861) la de Burntisland, donde aparece con el título más difundido *περὶ τοῦ βίου Μούσεως ἢ περὶ τῆς κατ' ἀρετὴν τελειότητος* . Ocupa las páginas 332-352 del tomo 1 también dentro de la *Opera omnia*.

Llegamos así a la más difundida de 1858 en París a cargo de Jacques Paul Migne, que en los tomos XLIV-XLVI de su *Patrologiae Graeca* ha publicado los textos de la "editio princeps" parisina. Nuestro texto se encuentra en las columnas 297 a 430 del tomo XLIV en griego y en latín: *De vita Moysis, sive de perfectione secundum virtutem*[205]. Es interesante la periodización y la puntuación lo mismo que la traducción latina, ya que aunque no tenga el valor crítico para el texto propio de las modernas ediciones con la colación de manuscritos, el aspecto rítmico sí parece que se ha tenido en cuenta, lo que no siempre ocurre hoy con las nuestras.

Interesante es también el hecho de las antologías, con edición en griego y latín, que han contribuído mucho al conocimiento e influjo de estos textos, abriéndolos al numeroso grupo de los estudiosos.

En 1563, un libro sobre la presencia real eucarística, en Antwerpen, recoge textos de *In vita Moyseos* en sus folios 15-16.

3. - ANTOLOGÍAS

M. N. S. Guillon traduce al francés en 1825 varios textos del Niseno, entre los cuales selecciona algunos de *Moys,* y los publica en un curso de

---

[205] En la edición de 1959 se añade *sive de perfectione vitae ex praescripto virtutis institutae.*

elocuencia sagrada, con ejemplos patrísticos: París 1825: 63-64; Bruselas 1828: 162: y Mailand 1833: 49 (en traducción italiana).

En 1911 M. J. Rouët de Journel publicó en Friburgo su *Enchiridion patristicum* , dedicando dos páginas a una selección de la *Vida de Moisés* (al Niseno consagra de la página 433 a la 454). En 1930 y también en Friburgo en su *Enchiridion asceticum* , de las páginas gregorianas del florilegio (186-209), serán las últimas 6 páginas las que tome de nuestro libro. Otra selección antológica hace en 1935 en Roma R. Arnou sobre el platonismo de los Padres (pp 48-49 de nuestro texto).

En 1960, en Neukirchen -Lambach, W. von Franz selecciona textos del Niseno, en este caso en versión alemana, sobre diversos temas teológicos, entre los que escoge también de entre nuestra obra. Lo mismo hace en inglés H. Musurillo (1961) Nueva York; y, en polaco, Tadeusz Sinko (1963) en Varsovia y M. Starowieyski (1979) en Cracovia. Otra antología, filosófica, con algún texto de esta obra, publica en alemán Albert Warkotsch (1973) Munich.

4. -TRADUCCIONES

En cuanto a las versiones completas del texto, las más importantes por su cantidad y antigüedad son las latinas, que hacen ver, por su calendario, el largo proceso que ha supuesto el redescubrimiento del pensamiento griego de época romana, incluso entre los eruditos cristianos y el casi vacío desde mediados del XVII, el siglo XVIII y la primera mitad el XIX (la crisis de la "ilustración"). Las versiones en lenguas modernas son siempre recientes y demuestran el olvido del latín como lengua de cultura europea después de la última guerra mundial, así como el creciente interés por el Niseno.

Versiones latinas: 1517 Viena (traducido del griego por Georgium Trapezuntium, bizantino de origen) *Gregorii episcopi Nyseni viri et vitae sanctitate et ingenii magnitudine inter Graecos Christianae professionis assertores praecipui, de vitae perfectione, sive vita Moysi, liber utilissimus* (sic); la misma traducción se publica en 1521 en Basilea *Gregorii Nyseni vetustissimi theologi, mystica Mosicae vitae enarratio, perfectam formulam vivendi, cuilibet Christiano praescribens, Georgio Trapezontio interprete.*

La misma versión y título vemos imprimirse en 1537 (fol. 68-88) y 1551 (fol. 82-106) en Colonia. Igualmente en 1562 con el título *De vita Moysi, sive de vita perfecta, liber unus* en las páginas 553-600 de la edición latina completa de Basilea (reeditada en 1571: 527-530) y en la de París (1573: 111-166) reeditada y anotada por Fronton Ducaeus en 1605. Por último, aparece esta traducción latina en 1791 en Augsburgo en las páginas 77-105 del tomo XIV, que dedica al obispo de Nisa, en su colección patrística, el benedictino Domingo Schram.

La primera de las versiones modernas es la francesa de 1942 con la que comienza, en Lyon, Jean Daniélou el gran proyecto de la colección "Sources Chrétiennes" (nº 1): *Contemplation sur la vie de Moïse ou traité de la*

perfection en matière de vertu. Ha sido reeditada, revisada[206], en París en 1955 acompañando al texto crítico griego y en 1968[207].

La versión alemana completa no llegará hasta 1962 en Friburgo con la de Blum von Manfred.

En 1967 aparece la primera traducción italiana completa del texto, a cargo de Cesare Brigatti, impresa en Alba (ed. Paoline). Será superada en mucho por la de Manlio Simonetti en 1984, acompañada del texto original y valiosas notas. Se publica después (1990) otra de S. Leaza en la col. Ciudad Nueva de Roma.

En 1978 ve la luz la traducción inglesa del cisterciense Abraham Malherbe, en Nueva York (Paulist Press). En 1982 Preot Staniloae y Preot Ioan Buga traducen varios escritos del Niseno al rumano (Bucarest), el nuestro abre el libro, en las páginas 21-112.

En catalán la traduce para la facultad teológica de Barcelona en 1991 J. Vives.

En español no se contaba con una traducción completa hasta 1993 en que se editan dos al mismo tiempo: la del prof. Mateo-Seco, de la Universidad de Navarra, en Ciudad Nueva, Madrid; y la de Th. H. Martín-Lunas en Sígueme, Salamanca. El primero es un gran conocedor del pensamiento niseno -con más de diez artículos, es el único español importante de la bibliografía- y presenta una introducción sobresaliente y unas notas adecuadas a su interés, más pedagógico que filológico. La traducción es mejorable, pero se ciñe con exactitud al texto y es correcta en el contenido. La traducción de Salamanca es muy clara porque simplifica el estilo y busca sólo el sentido general del párrafo en un agilísimo español, pero ante un original de tal densidad de pensamiento el resultado es con fecuencia deplorable, ya que impide entender el mensaje mismo de la obra, reducido a peripecia.

---

[206] Cf. recensiones de J. Hausherr (1956) OrChrP 22: 409-411; E. des Places (1956) REG 69: 499-500; J. Danielou (1956) ReSR 44: 620-621; L. Vischer (1956) ThZ 12: 569; J. H. Waszink (1956) VgCh 10: 128; H. Chadwick (1957) CR (1957) 163; A. Orbe (1957) Gregonianum 38: 767-768; A. H. Armstromg (1957) JThS *8:* 167-168; Ch. Martin (1957) NRTh *79:* 423; P. Courcelle (1957) REA 59: 213 ; F. Petit (1958) RecTh25: 366-369; J. Sirinelli (1958) RPhLHA32: 141.

[207] Cf. recensión A. de Mendieta (1973) AC 42: 284-295.

CAPÍTULO SEGUNDO: BASES PARA EL ESTUDIO DEL RITMO DE PROSA

El ritmo ha interesado siempre al hombre, desde los albores de la historia y, en cada hombre, es una de sus primeras percepciones como se ve en el niño con sus juegos y canciones. Y es que la vida es ritmo. Y el ritmo es expresión, individual y social, sencilla o artística, de lo propio de la naturaleza humana.

Sin embargo, si dejamos de lado los demás aspectos y manifestaciones culturales e históricas, centrándonos en el lenguaje, el estudio del ritmo se revela especialmente difícil y se presenta teñido de subjetivismo, o se ve relegado a estudios marginales, o permanece rodeado de un halo de inefabilidad. Pero nada de esto es suficiente para poder experimentar los sentimientos que los antiguos describen al escuchar y declamar su literatura -siempre oral, aun la escrita-, por lo que debemos encontrar los recursos mediante los cuales los escritores y lectores antiguos encomendaban a la ejecución hablada los diversos significados posibles en su comunicación: referencial, fático, expresivo, impresivo, poético. Al menos, debemos descubrir cuáles son los elementos responsables del ritmo en esa prosa donde es más evidente: prosa rítmica de arte o prosa periódica,*Kunstprosa*.

Tenemos que reflexionar, para ello, en primer lugar sobre los estudios que nos han precedido en este tema, de modo que podamos mantener sus conquistas y aprender de sus limitaciones o errores. Después debemos asomarnos a la teoría de los antiguos retóricos sobre la prosa periódica para escrutar la conciencia artística de aquellos especialistas contemporáneos. En tercer lugar, estudiamos la aportación de la teoría estructural en orden a individuar las unidades y los factores responsables del ritmo, sin confundirlos con otro tipo de unidades lingüísticas, aunque estén implicadas con ellas. Todo se hace necesario para definir como factores rítmicos diversos prosodemas sintagmáticos (acento, entonación, pausas) y las unidades que éstos caracterizan: la sílaba, como unidad rítmica mínima, y la palabra prosódica o sintagma acentual, formantes de la unidad básica, de realización y estructura, que es la oración o frase.

I.- UN SIGLO DE ESTUDIOS RÍTMICOS.

A la hora de recorrer las principales investigaciones sobre el ritmo de prosa que ha producido nuestra época, se plantea como primer problema el criterio de clasificación. Se podría haber adoptado el criterio temático, reuniendo los estudios sobre determinados autores, épocas o aspectos literarios, o igualmente, sería útil adoptar un criterio escolar, clasificando a los estudiosos por sus posiciones (musicalistas o metricistas, partidarios o detractores del *ictus*, positivistas o estructuralistas). Con todo, he preferido el criterio histórico como primario y presento los autores y problemas en el orden de su aparición en el tiempo; secundariamente, trato a cada autor en conjunto, para no atomizar demasiado su producción en el arco cronológico.

En cuanto al modo de subdividir este período de tiempo, será lo más correcto tener en cuenta las épocas culturales así como determinado

predominio metodológico[208]. Por todo ello, estudiaremos en una primera parte las investigaciones que van desde fines del siglo pasado hasta el fin de la primera guerra mundial (1918), época caracterizada por la importancia que toma el método positivista, con una atención casi exclusiva a las cláusulas. La segunda parte, trata los ensayos que tienen en cuenta ya las aportaciones de la retórica y, en menor medida, la lingüística histórica, junto con el análisis cuantitativo o acentual de las cláusulas, época que va desde 1918 hasta 1968, con obras importantes como las de E. Fraenkel o la de A. Primmer -muy distintas en su enfoque-. Por último, una tercera parte toca las aportaciones rítmicas desde entonces (1968) hasta hoy, época que se ha encaminado felizmente por la senda de la renovación metodológica mediante un replanteamiento profundo de doctrinas tópicas, aunque no se haya encontrado todavía una solución globalmente definitiva.

1.- 1850-1918: POSITIVISMO CLAUSULAR.

Antes de la primera guerra mundial hay toda una época y un modo de estudio de la prosa clásica que tiene el valor de reivindicar, por vez primera en la modernidad, la funcionalidad del ritmo en la prosa. Se cree, sin embargo, que la clave del ritmo reside en la observación intensiva, la identificación y clasificación de las cláusulas -aquellas secciones donde el ritmo es más patente-. Influye, en esta miopía metodológica, el positivismo ideológico de la época, junto con la inexistencia de una lingüística sincrónica.

Podemos comenzar nuestro repaso histórico con la impresión en 1885 en Leipzig del *Die Rhetorik der Griechen und Römer* de R. Volkmann: es un tratado general de retórica greco-romana, pero ya es un hecho representativo del despertar del interés rítmico en la Alemania del Kulturkampp. Desde un punto de vista doctrinal contrario, ya en 1854 habían publicado A. Rossbach y R. Westphal la *Griechische Rhythmik* a la que seguirían otros trabajos siempre musicalistas[209], hasta su *Theorie der musische Künste* en el mismo 1885 -donde defienden que incluso las categorías periódicas fundamentales están prestadas por la terminología musical antigua[210]-.

En 1887 aparecen dos estudios paradigmáticos en la aproximación positivista: en Zurich el *Der oratorische Numerus bei Isokrates und Demosthenes* de C. Josephy y en Leipzig *Die Attische Beredsamkeit* de Friedrich Blass. En 1891 en Kiel, Blass publica su *De numeris Isocrateis.* y en 1905 *Die Rhythmen der asianischen und römischen Kunst-prosa* en Leipzig.

Estos autores se centran en el estudio pragmático de los oradores clásicos, Isócrates y Demóstenes fundamentalmente, y, aunque conocen la

---

[208] Una presentación de las tendencias métricas, con una perspectiva más general, cf. A. Guzmán Guerra (1997) 15-19.

[209] Como el tratado de R. Westphal (1865) *System der antiken Rhythmik*, Breslau.

[210] Cf. A. Rossbach -R. Westphal (1885) 187.

doctrina retórica antigua[211], no se presta atención a su estudio orgánico. El ritmo se hace residir casi exclusivamente[212] en las cláusulas -sucesiones rítmicas de largas y breves con la que se clausura la frase- y estas se analizan por las tablas de frecuencia en cada autor, pero no se justifica ni teórica ni lingüísticamente la relevancia rítmica de esas unidades. Apuntan la diferencia entre el ritmo de prosa y el de verso, entre prosa y período -Gorgias como orador rítmico pero no periódico-, pero no saben ofrecer soluciones convincentes y su análisis de la prosa será, en última instancia, métrico y no rítmico. La prosa es agradable por el equilibrio interno rítmico, pero acaba siendo la suya, una apreciación subjetiva, por cuanto no se investiga su causa ni se señalan los factores responsables del ritmo[213]. Así, su estudio resulta excesivamente analítico, positivista, en cuanto que pretenden "establecer los datos" sin tener en cuenta su sentido global, su finalidad en el conjunto.

Sufrirán las críticas de los ritmicistas y musicalistas, que, con razón obsevan que "un ritmo, siendo un movimiento, no se puede reducir íntegramente a un sistema de relaciones, todo lo complejo que se quiera"[214], pero caerán igualmente en extremos absurdos como si la música y el ritmo fuesen categorías fijas. Bases teóricas contrarias suministran metricistas como G. Schultz (1900); F. Blass (1905) y E. Petersen (1917).

Por ello, un trabajo como el de K. Gronau (1908) *De Basilio, Gregorio Nazianceno Nyssenoque Platonis imitatoribus*, es hoy inaceptable metodológicamente e inservible en sus datos.

Para la literatura latina, comienza el estudio intensivo de la prosa rítmica (*cursus*) con un artículo sobre las bulas pontificias (del primer estudioso moderno del *cursus*, N. Valois [1881]), otro sobre la literatura eclesiástica tardoantigua y medieval (L. Couture [1892]), y el valioso tratado de L. Havet en 1892, *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus*, al que seguirá una serie de análisis aplicados con fortuna.

La publicación en 1904 del *Das Klauselgesetz in Ciceros Reden* por Th. Zielinski supuso un gran impulso al esfuerzo clasificador de cláusulas, con

---

[211] Cf. Josephy 1887] 29-62.

[212] Aunque teóricamente se reconozca la necesidad de tener en cuenta el conjunto de los miembros, y no sólo los finales. Cf. F. Blass (1891) 5.

[213] Es, a mi entender, un prejuicio filosófico el que determina ciertas opiniones filológicas: la idea de la Grecia del siglo de Pericles (V-IV) como canon de belleza en todos los artes. Por ello se limitan los estudios a esta época y se adjudica el desconocimiento de la sublimidad clásica a la falta de gusto contemporáneo. Así F. Nietzsche [1912] 336: "El ritmo es, en el sentido antiguo, moral y estética, la brida con la cual se coloca en la emoción; en fin, que mientras el antiguo concepto de ritmo pertenece a la ética, el nuestro pertenece a la patología". Cf. también en este sentido pp. 281 y 335.

[214] L. Laloy ([1904) 353. Pero no saca todas las consecuencias de este principio. Un ejemplo de exceso: "con muy pocas modificaciones de detalle, la teoría rítmica de Aristoxeno nos lleva a nuestra actual teoría de la medida" (L. Laloy [1904] 352).

el criterio, que deduce del estudio del habla, según el cual el germen de la cláusula es siempre un crético seguido por una cadencia trocaica. No tendrá éxito su clasificación de las cláusulas de Cicerón en *verae, licitae, malae, selectae y pessimae*, pese al alarde estadístico, lo mismo que se criticará su modo arbitrario de dividir la frase e incluso la misma base crética. Al estudiar en 1914 los ritmos internos de frase en *Der constructive Rhythmus in Cicero Reden. Der Oratorischen Rhythmik Iler Teil*, no encontrará acogida su propuesta por la complejidad de su demostración, por el mantenimiento de sus conceptos previos y de su arbitraria división de grupos de palabra; sin embargo, esta obra tiene el valor de señalar la importancia de la estructura interna de la frase y no sólo su cadencia final.

En este sentido, tenemos los grandes tratados clausulares como el de H. Bornecque (1907) sobre las cláusulas métricas latinas y los trabajos de C. Zander sobre las de Demóstenes (1910), los oradores latinos arcaicos (1914) y Cicerón (1914). También A. M. Harmon (1910) analiza las de Ammiano Marcelino. Con todo, no pasan de hacer complicadas tablas de frecuencias métricas, sin llegar a captar el alma del ritmo. Este mismo defecto alcanza a un sinnúmero estudios posteriores a esta época, de otros autores más o menos importantes, en los que no se presta demasiada atención a las cuestiones metodológicas y se limita así su mérito a la clasificación de cláusulas.

Los estudios posteriores a 1920 se beneficiarán de los hallazgos sobre el *cursus* latino[215], que van descubriendo una transición clara entre los esquemas métricos cuantitativos y los acentuales; sin embargo no todos los investigadores han aplicado con coherencia esta transición a sus estudios. Por ello los estudiamos en esta etapa primera y no en la siguiente, aunque estén a caballo entre ambas. La relación entre acento de palabra y ritmo habían sido investigados por P. Shorey (1907) y N. Gorter (1915), así como la transición del ritmo cuantitativo al *cursus* por A. C. Clark (1910) en el latín vulgar y medieval; por H. B. Dewing (1910) en la prosa acentual griega; y P. Fabri (1915) en la latina.

Un cierto peso en prosa artística latina tienen los copiosos estudios de F. di Capua desde 1913 hasta 1937, ya que presta atención a la evolución del ritmo durativo al acentual, así como la relación entre estilo y sintaxis. Analiza los textos de la cancillería pontificia (desde el s. IV al VI y del VII al XIV), las traducciones latinas de obras griegas - por ejemplo en la traduccion del Niseno por parte de Dionisio el Exiguo- y el estilo de S. Agustín.

Igualmente, para la prosa griega son importantes, dentro de esta metodología, los trabajos de A. W. de Groot desde 1914 hasta 1921 -después publicará manuales teóricos-. Contradice en parte a Zielinski con estadisticas detalladas, pero adopta el mismo predominio analítico, de recuento de las

---

[215] Sobre todo los estudios de M. G. Nicolau (1930) *L' origine du ""cursus"" rythmique et les débuts de l' accent d' intensité en latin,* y L. Laurand (1931) *Études sur le style des discours de Cicéron avec une esquisse de l' histoire du ""cursus"* .

formas rítmicas[216], en la prosa de Tucídides y Plutarco (1915)[217], y en la de Procopio de Cesarea (1918). Tendrá gran importancia como manualista, desde su historia de la prosa métrica griega - Demóstenes, Platón, Filón, Plutarco- (1918) hasta sus último textos sobre teoría rítmica tanto griega como latina; lamentablemente el ritmo lo hace consistir en la pura diferencia cuantitativa de sílabas, analizadas matemáticamente. Igualmente considera (1921), sin duda influído por el racionalismo del momento, que una categoría básica como es el período, Aristóteles la entendería más como esquema lógico que como unidad rítmica. A pesar de sus limitaciones en los resultados, es el primero que emprende, desde 1915, una cimentación metodológica seria en la historia y en la teoría del ritmo de prosa.

Otro capítulo importante en torno al cambio de siglo lo había constituido el problema del *ictus*, que, como podremos ver en su momento, es punto representativo de las tremendas lagunas de nuestros conocimientos y de las simplificaciones a las que somos proclives. Un artículo fundamental contrario a la existencia de un acento rítmico diverso del léxico es el del americano Ch. E. Bennet (1898), seguido por G. Schultz (1900) mientras le había contestado en la misma revista G. L. Hendrickson en 1899. Hay también un breve artículo de F. Blass en 1900. Pero es muy difícil ponerse a explicar el ritmo latino sin tener en cuenta la función rítmica del acento, como estudia J. J. Schlicher (1901) en la poesía arcaica o P. Shorey (1907) que acaba por reconocer un *stress* como base del ritmo, aunque no defienda un *ictus* independiente.

F. Greif, en un trabajo antológico e importante sobre el ritmo, analiza en 1913 el ritmo poético griego, basándose en el *ictus* métrico en relación con la naturaleza del acento, aunque no por ello deje de criticar a los musicalistas. Ya C. W. E. Miller (1902) había puesto en relación el ritmo poético con el del habla normal del griego antiguo. En 1916 W. Patterson estudia psicológicamente cómo el tiempo es un elemento esencial al ritmo, aunque las medidas del tiempo no tengan que ser exactas. Define el ritmo como una sucesión de intervalos temporales sentidos como regulares[218], y en consecuencia no es suficiente que los acentos marquen los finales de los intervalos. En ese mismo año, E. Cocchia estudia la técnica homérica de la subordinación de la palabra al ritmo épico, así como el ritmo del discurso a la luz de la lectura de los versos clásicos (según los datos del *Περὶ συνθέσεως* de Dionisio de Halicarnaso).

---

[216] En 1920 determina la extensión de la clausula en comparacion con la parte no ritmica de la frase, haciendo además del ritmo algo inconsciente parcialmente en el autor.

[217] Toma la última sílaba como anceps, no considera como cláusula sino las últimas 8 últimas sílabas, de las que examina sólamente la cantidad. Estudia 4000 casos, en los que, después de tablas y porcentajes encuentra 128 tipos posibles de cláusulas, aunque no de la misma importancia. Que esto tenga algo que ver con el ritmo real es demasiado suponer.

[218] Aquí radicaría la diferencia fundamental entre prosa y verso, en la regularidad total o parcial de los intervalos. Cf. W. Patterson (1916)17-46.

Por último, un tipo de publicaciones llamado a ejercer un influjo radical en las etapas sucesivas será la edición de los textos de los teóricos antiguos sobre el ritmo y la retórica. Así, L. Laloy (1904) los textos de Aristoxeno de Tarento -principal tratadista musical antiguo-, A. C. Clark (1909) selecciona textos teóricos griegos y latinos sobre la prosa rítmica; M. Consbruch (1912) los textos seleccionados por Hefestión; H. Rabe (1913) las obras de Hermógenes; F. di Capua (1913) comenta el libro tercero de la *Retórica* aristotélica sugerido por su estudio del ritmo en Cicerón, Quintiliano, Salustio y Tácito; E. Petersen (1917) edita en Oxford a M. F. Quintiliano. Aunque Du Mesnil en 1894 había refrescado la doctrina retórica sobre el período en *Uber die rhetorischen Kustformen: Komma, Kolon, Periode*, no tendrá consecuencias prácticas en la investigación de la prosa antigua griega, como tampoco el *Aristotle's theory of rhythm* de Th. Fitzhugh en 1915.

2.- 1918-1968: TEORÍA MÉTRICA, LINGÜÍSTICA Y RETÓRICA.

Aunque seguirán apareciendo estudios predominantemente clausulares de ritmo de prosa, hemos caracterizado la época que va desde los años veinte hasta los setenta -con el hiato de la segunda guerra mundial- por el del nacimiento y desarrollo de una teoría lingüística, métrica, rítmica y retórica, en estudios tanto diacrónicos como estructurales, que harán posible la renovación metodológica de la época siguiente, que es la nuestra. Alcanzarán datos cada vez más seguros y, sobre todo, cada vez mejor relacionados entre sí hasta descubrir el sistema.

Así los logros de la anterior lingüística histórica (como la obra de A. Meillet [1923] *Les origines indo-européennes des métres grecs.*[219]) se integran en nuevos progresos con el método sincrónico y estructural, que se irá abriendo paso. Ya en 1937 R. Jakobson (1937) se ocupará de la prosodia del griego clásico. Así, el importante tratado sobre las partículas griegas (1934) será la base para que J. D. Denniston pueda ofrecer en 1952 su *Greek prose style*; el estudio de la fonética, de moda en esta época[220], volcará la atención a la pronunciación de los fonemas y el análisis fonético de la acentuación griega y latina. E. H. Sturtevant (1920), H. Pernot (1921) y C. W. E. Miller (1922) estudian la pronunciación de fonemas y acentos. La bibliografía sobre el acento griego y latino la recoge L. Laurand en 1938. Son de esta época los grandes manuales de acentuación griega: el de J. Vendryes de 1929 y el de Ch. Bally en 1945. Poco después de la guerra mundial tendremos las grandes gramáticas, como la comparativa de A. Meillet y J. Vendryes, la histórica de E. Schwyzer y A. Debrunner o la del Nuevo Testamento de F. Blass y A. Debrunner: en ellas se atiende no sólo a la fonología, morfología y sintaxis, sino que se tiene en cuenta ya -aunque limitadamente- la prosodia, el orden de palabras y de frase o ciertas figuras estilísiticas. Así llegamos a las grandes historias de la lengua griega, como la de A. Meillet de 1938; V. Pisani 1959 o la de C. del Grande de 1960, que incluyen el estudio histórico de la gramática y la métrica.

Otro saber importante que empieza a tenerse en cuenta es el de la retórica, que, además de las investigaciones sobre Aristóteles en la relación entre lógica y retórica (Solmsen [1929]) o la teoría sobre el período (Zehetmeier [1930]), hará posible gestarse esa gran historia de los recursos retóricos en la prosa antigua que es la *Die antike Kunstprosa* de E. Norden

---

[219] Inconscientemente las categorías sistemáticas le influyen en sus clasificaciones, así divide las lenguas según su acento de *stress* (celticas y teutonicas), de cantidad (griego bizantino, eslavas que asocian tono a cantidad e intensidad) o de altura (griego y védico). Vermos cómo sincrónicamente esto es inexacto. P. Shorey (1924) le critica la negación, sin pruebas, de la existencia de un *stress* rítmico en griego, argumentando que el *stress* de la posición métrica fuerte es la base del ritmo en todas las lenguas, donde lo único que varía sería la distribución.

[220] Cf. Los tratados fonéticos generales de N. S. Trubetzkoy (1938), Grammont (1933) y Stetson (1945) o la fonética griega de A. G. Juret en 1939 y de Grammont en 1948.

(1930). Norden había investigado ya el estilo formular, religioso, ritual y mágico griego en 1913 y, aunque sobrevalore el influjo de Gorgias y sus figuras o carezca de la precisión lingüística y diacrónica que hoy requerimos, logra dejar a la posteridad un texto que no ha sido todavía reemplazado. Después vendrán (1960) los manuales de retórica y dialéctica literaria de H. Lausberg, que suponen la mejor selección de textos sobre la enseñanza antigua, aunque queda lejos de ser un manual, por su falta de elaboración sistemática, su falta de explicaciones y de discusión crítica.

La importancia de la teoría alcanzará también a la métrica y la rítmica, y serán de esta época los grandes manuales y ensayos teóricos, desde diversas perspectivas. De la riqueza de estos materiales dan una idea los elencos bibliográficos especializados en ritmo de prosa desde 1920 de L. Laurand -varios- y F. Novotny, hasta los *status quaestionis* de St. Skimina, en 1930 y 1937 para la prosa griega, y de A. W. de Groot (1925) para la latina. Este momento de grades esfuerzos bibliográficos ve nacer, en 1928, *L'année philologique,* que dedica una sección a la prosa rítmica. La bibliografía métrica exhaustiva sobre esta época se puede consultar en E. Kalinka (1935) Bd. 250: 290-494; 256: 1-126; 257, 1-160 para los trabajos hasta 1933 y A. M. Dale (1957) 5-51 para los que van de 1936 hasta 1957.

De entre esta producción merece la pena destacar los grandes tratados de métrica, de diverso signo: U. von Wilamowitz-Moellendorff (1921); P. Maas (1923); W. Thomson (1926); L. Laurand (1929); A. G. Juret (1929); Th. Fitzhugh (1930); K. Rupprecht (1933); H. Bornecque (1933); W. J. W. Koster (1936); L. Laurand (1940); A. Camilli (1942); K. Rupprecht (1949); B. Snell (1955); hasta concluír con el gran proyecto de C. del Grande (1960). También se sistematiza la doctrina sobre prosa rítmica: A. W. de Groot (1927); F. Steinmayr (1928); M. G. Nicolau, M. G. (1930) y A. Kolàr (1942). Monografías sobre temas métricos podemos reseñar también las de A. Kolàr (1935); F. M. Brignioli (1937); L. Laurand (1937); W. J. Koster (1941) y A. Dain, A. (1944). Sobre la diferencia entre ritmo de prosa y de verso escribe H. D. Broadhead en 1932. Fruto granado de este interés y florecimiento métrico será el diccionario especializado de J. B. Hofmann -H. Rubenbauer (1950).

Igualmente se desarrolla una línea de investigación en torno a la naturaleza del ritmo desde la métrica general (B. Koch [1920]; W. Thomson [1923]; P. Durville [1925] y A. W. de Groot [1930 y 1931]) o desde la psicología[221]: P. Servien Coculesco (1930 y 1944). También ofrece puntos de luz para muchos teóricos la música griega: Th. Reinach (1926), P. Doutzaris (1934), C. Sachs (1943) e I. Düring (1945). P. Stiebitz (1932) trata de la relación de acento léxico y rítmico en el canto griego y E. K. Borthwick algunos términos musicales en Plutarco y Ateneo. La relación música y poesía le interesa a B. Gentili (1950) 11-50. El entusiasmo rítmico lleva también a estudiarlo en otras lenguas antiguas o modernas: G. Castellino estudia el ritmo

---

[221] Para explicar la memorización de las tragedias por los actores recurre a la división natural de ritmos.

hebreo en 1934, R. Brenes Mesen el de la prosa española en 1938 y A. Classe el de la inglesa en 1939.

No se llegará, sin embargo al consenso, como lo manifiesta la polémica entre E. A. Sonnenschein (1925) que escribe un libro sobre el ritmo y sus críticos L. Abercrombie (1927) o L. Laurand (1937): contrasta la arquitectura matemática de los primeros frente a la inasibilidad de los segundos, que entienden el ritmo como una categoría primaria de aplicaciones constantes y múltiples.

Un camino menor para investigar la naturaleza del ritmo literario se emprende mediante el origen etimológico o los significados de la categoría misma. Th. Pluess (1920) estudia el sufijo -thmós (en jónico -smós) desde el rasgo semántico de lo que se repite en fenómenos, naturales o no, como la construcción o los usos y constumbres: "gegliederte Bewegung". Un punto de partida diverso es el de F. Novotny (1924) desde la raíz *sreoo- "camino, orden" para llegar a rheoo-. También W. Koster (1944) estudia los términos *herôios, rythmós, básis.* Pero el mejor resultado en este campo será el ensayo de E. Benvéniste (1951) completado con el trabajo de C. Castillo (1968) sobre la evolución histórica del ritmo en sus dos vocablos: *rythmós* y *numerus.*

Metodología.

El camino de la renovación metodológica tendrá que esperar a la época siguiente, los escasos títulos defraudan un tanto las expectativas. W. H. Shewring (1930) sigue la senda de A. de Groot, que cree que el ritmo consiste en una sucesión cuantitativa de sílabas estudiades matemáticamente a base de estadísticas. Da una estadistica de las clausulas preferidadas por Aristóteles (en su *Ética*), Tucídides, Alcidamante, Lisias, Isócrates, Jenofonte, Iseo, Salustio, Nepote, Tito Livio, Quintiliano, Tácito, Apuleyo, y otros -sin diferencia ninguna entre latín o griego, una época u otra-. No merece mucha fiabilidad su método, ya que, además de lo expuesto, pone el ritmo al servicio de una clásulas teóricas en lugar de ser al revés[222]. Entre los críticos a A. de Groot, F. Novotny (1926) propone en el estudio del ritmo griego derivar todos los ritmos de los principales, especialmente del hexámetro dactílico y del trímetro yámbico. Una valoración de lo que es posible alcanzar mediante el estudio de las cláusulas se encontrará en St. Skimina[223] (1939) y para las cláusulas latinas en F. Novotny (1926) o, mejor, K. Polheim, K. (1927).

Más interés tienen los estudios que tienen en cuenta las relaciones sintagmática y que sentarán las bases para la renovación metodológica en ciernes: los trabajos de Fraenkel, E. (1932-33) que comentaremos y W. A. A.

---

[222] Define superficialmente la prosa rítmica como ""all prose in which the writter consciously follows a definite scheme in order a obtain particular cadences at the close of the period or within it" (Shewring [1930] 165), que contrasta con la opinión de Zielinski (1914) 15-17, que pone en duda la conciencia del recurso, lo mismo que A. W. de Groot (1918b) 102."

[223] Cf. St. Skimina (1939) *Comment étudier les clausules dans la prose métrique grecque,* Eos 1939: I-28.

Otterlo, que en 1944 analiza y expone la composición anular, tanto la anafórica como la inclusiva. Igualmente es interesante el ensayo de T. B. L. Webster (1941) *A study of Greek sentence construction*, que trata de establecer la evolución de la construcción de frase desde Homero hasta Dinarco, y cuales son las diferentes características de cada estructura.

Merece del mismo modo mención el *Latin prose rhythm. A new method of investigation*, de H. D. Broadhead en 1922, donde acierta a relacionar, en Cicerón, los miembros con la cadencia natural de frases naturales y grupos de palabra (identifica construcciones antitéticas, preposicionales y apositivas), aunque se embarra en una reclasificación de las estadísticas de Zielinski.

Alcanza resultados alentadores M. Draetta (1925) con la feliz comparación entre la teoría retórica y la práctica clausular del rétor calagurritano, M. F. Quintiliano. La misma técnica utiliza F. J. Tovar Paz (1966), comparando las reflexiones teóricas y la propia producción homilética de S. Agustín, que estaría definida más bien por la gramática, ya que no logra descubrir la correspondencia[224]. También alcanza resultados notables, con otro método, H. Hagendahl (1937) con su estudio de Arnobio, donde integra figuras literarias, recursos sintácticos y ritmos prosódicos.

Es útil igualmente el estudio de la función de los prefacios por T. Janson en 1964, tanto en la literatura griega como en autores latinos del siglo II, ya que pone en claro la influencia de los recursos retóricos y expone los topos que terminarán siendo clásicos: dedicación, requerimientos, incompetencia, necesidad de asistencia, otras formas de modestia, el tema, la brevedad y la alusión a escritores antiguos.

Prosiguen en esta época los trabajos de edición de los antiguos maestro de retórica o métrica, entre los que destacamos a Koster (1922) o el estudio de la tradición poética clásica como el de G. Murray en 1927 o el mismo Koster en 1940.

Ictus.

En relación con la investigación rítmica, un capítulo propio lo constituye la cuestión del *ictus*, que sigue despertando posturas encontradas en este momento. El autor más importante es este campo y época es E. H. Sturtevant que dedica tres artículos y un libro entre 1920 y 1924 a la relación entre acento y ritmo de verso. Sobre la relación entre acento y ritmo en los metros griegos y latinos son de diversa opinión P. Lieger (1926), E. Fraenkel (1926) y E. Vandvik (1937) en sus respectivos libros sobre el asunto.

---

[224] A mi juicio, lo que parece demostrar este estudio es que el Agustín rétor transmite la doctrina antigua, tal y como la recibió y así como la enseñaba, -doctrina que que refleja probablemente otro estado de lengua anterior-, mientras el Agustín predicador y escritor, utiliza la norma de sus oyentes, aunque la trabaje retóricamente. Sería así una la retórica como ciencia y otra la ejecutada en la práctica. Es significativo que nos encontremos en el caso de Gregorio de Nisa con un caso semejante: critica un tipo de técnica retórica, mientras usa claramente otro.

Sturtevant, repasa (1920) la tradición grecolatina sobre el tema, estudia los sonidos latinos y griegos, así como los acentos y soluciona demasiado hábilmente la dificultad con propugnar un acento tonal en la clase culta latina mientras el *stress* sería propio de la clase popular (desde el s. I a. C. hasta el V). En 1923 analiza el porcentaje de palabras que llevan *ictus* y muestra que hay armonía entre acento métrico y de palabra en Ennio, Lucilio, Catulo, Lucrecio, Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Persio, Juvenal, Estacio y Silio Itálico. En 1924 estudia la concordancia entre acento e *ictus* en el hexámetro y el dístico elegíaco latino. Sobre el hexámetro (en Horacio) volverán a tratar el problema del *ictus*, en 1959, O. Seel con E. Pöhlmann. G. Pasquali (1930) discurre sobre el *ictus* en los cómicos latinos, en relación con la naturaleza del acento.

Nos detenemos un momento[225] en el artículo (1923) donde repasa y refuta los argumentos de Bennett contra el *ictus*, pues, aunque no estemos de acuerdo con sus razones[226], sí nos parece importante hacer ver que el problema está mal planteado por ambas partes y no puede solucionarse sino desde una perspectiva nueva. Sturtevant, si bien reconoce que es una innovación al leer los versos clásicos destacar los pies marcados, afirma que los intervalos temporales son esenciales al ritmo, ya que la regularidad de intervalos de marcas acentuales define el verso como su irregularidad la prosa. No sería, pues, una artificiosidad injustificable, ya que la diferencia intensiva griega y latina, que no tenía uso gramatical, lo puede tener emotivo y poético. Destaca que el argumento *e silentio* de las fuentes antiguas no sería definitivo, por no ser siempre conscientes los gramáticos de las diferencias no

---

[225] La misma posición en lo fundamental mantienen F. Novotny (1929) REL VII: 149-169 y M. G. Nicolau (1930) 44-64.

[226] "Tenemos siete argumentos, no todos de igual importancia, pero sí de cierta validez, en favor de un *ictus* intensivo. 1- En tanto en cuanto las sílabas están dotadas de refuerzo fónico y éste es sólo intensivo (*stress*), una combinación de ritmo silábico dentro de un ritmo secundario de pie implica *stress*.. 2- El desarrollo de la danza y de la batuta a lo largo del verso se puede percibir solo mediante contracciones musculares simpatéticas que coinciden con incrementos rítmicos de sensación. El único posible incremento de sensación en el verso -fuera de las cantidades silábicas mismas- se debe al *stress*. 3- Aunque hemos visto la relación de danza y batuta (*time-beat)* con el verso como algo demasiado cerca ante el umbral de la historia como para ser explicado, tenemos que admitir que hubo una conexión en los tiempos pasados y los versos recitados con acompañamiento de danza o batuta tendrían inevitablemente un énfasis (*stress*) simpatético. 4 - Mientras la terminología de la antigua rítmica y métrica ha añadido poco a esta cuestión, la palabra *rythmós* por sí misma significa propiamente *wave* e implica un aumento y una caída alternativa en el conjunto fónico, esto es, ide intensidad (*stress).* 5- Hay abundantes testimonios antiguos de la diferente recitación ordinaria entre verso y prosa, y no hemos encontrado explicaciones más satisfactorias en ciertos casos de esta diferencia que la asunción de un *ictus* intensivo. 6- Hay pequeños testimonios antiguos directos concerniente al *ictus* intensivo a partir de Probo tal como lo anota Aulo Gelio. 7- Los esfuerzos de los poetas romanos por asegurar una relación entre acento e *ictus* prueban que el acento latino y el *ictus* del verso clásico tienen un elemento común, que no puede haber sido otro que el *stress*" (Sturtevant [1923] 338).

pertinentes sistemáticamente; además encuentra testimonios positivos tanto como rastros terminológicos.

El *ictus* incluso en prosa lo propugnan W. H. Shwring -K. J. Dover en 1949. Por el contrario, y aunque su método sea confuso y poco útiles sus conclusiones, A. Schmitt (1953) toca el tema difícil, en su raíz, donde pocos se meten, al reunir dos artículos monográficos. El primero *(Der sorgennante musikalische Akzent)* es un intento de definición de la naturaleza y concepto del acento antiguo, concluyendo una evolución desde el acento arcaico al tardío. El segundo artículo (*Iktus und Quantität der antiken Dichtung*) habla de cómo los antiguos leyeron sus versos y cómo debemos leerlos hoy. Después de una confusa argumentación en múltiples lenguas inconexas, llega a la pobre conclusión de que en griego no se puede excluir *a priori* la pronunciación conjunta de acentos e *ictus*. En el caso de latin se inclina por una lectura acentual. Así mismo D. Norberg (1965) busca los diversos métodos de recitar los versos latinos que se daban ya en el Bajo Imperio, y cuál es su origen.

A. Dihle (1954) es más claro en las diferentes etapas de la evolución del acento musical que, sobre todo a partir del siglo II, es sustituido por el de intensidad, sin que se pueda distinguir en eso la poesia cristiana de la pagana. Encuentra probable que ya a fines del siglo IV sea totalmente diferente la versificación de la antigua, dándose ya el isosilabismo, característico de la himnogafía bizantina. Veremos hasta qué punto el Niseno participa ya de esta transición. También la comunicación de C. A. Trypanis explica como un desarrollo evolutivo el ritmo de prosa desde Melitón de Sardes hasta la bizantina.

Prosa griega.

En cuanto a los resultados del análisis de autores y textos concretos, por lo que respecta a la prosa griega no son demasiado alentadores. Hay intentos de utilizar las cláusulas para determinar la cronología de los últimos diálogos platónicos (L. Billig [1920]) o para caracterizar autores: Skimina busca los rasgos propios del Crisóstomo (1927) o del Nacianceno (1931); J. Haberle investiga (1927) en su tesis el ritmo de prosa jónica; G. Bluemel (1918) las cláusulas de la *carta a los Hebreos*; H. J. Rose (1923) las del *corpus* paulino; G. P. Watter (1924) el ritmo de prosa de los primeros escritos neotestamentarios, como L. Maries (1935) busca[227] ritmos cuantitativos en el libro, griego, de la *Sabiduría*.

Menos pretensiones pero más acertados son los estudios que no se encierran en la cláusula o los puros esquemas métricos, como el rastreo de correspondencias y asonancias de P. L. Couchoud (1927) en la breve carta *A Filemón*. La importante función de la aliteración en la poesía griega la reivindica J. Defradas (1958) en su estudio de ejemplos generalmente

---

[227] Expone que las estrofas serían al modo hebreo mientras la rítmica responde a la métrica griega. No se hasta qué punto no se parte de clases fijas *a priori*.

homéricos, frente a J. Marouzeau y P. Chantraine que la creían propia del latín y extraña al griego. Pone ejemplos también de lenguas románicas y lejanas al tronco heleno como el hebreo, el finés o el egipcio.

Prosa latina.

La prosa latina tiene más investigadores en este período, aunque con la misma atención predominante a las cláusulas y sobre todo en los autores donde el ritmo es más notorio. Cicerón se llevará una buena parte de los estudios con H. D. Broadhead (1922); W. de Moulin (1931); L. Bayard (1932); A. Ronconi (1934) y M. Th. Baley, M. Th. (1938). Las cláusulas de autores clásicos como Salustio, Tito Livio y Tácito, ocupan a R. Ulmann en 1925, y las de los historiógrafos posteriores en 1933 -en 1919 R. Sabbadini había divagado sobre el tema-.

En cuanto a los autores cristianos o tardíos, podemos reseñar a L. Bayard[228] (1924) que analiza las cláusulas de S. Cipriano; L. Laurand (1924) Vegecio; G. Reynolds (1924) el *De civitate Dei* de S. Agustín -que será estudiado después por C. Balmus en 1930-; W. Goeber (1926) la historia eclesiástica de Teodoreto; M. Bernhard (1927) Apuleyo; P. C. Knook (1932) y M. C. Herron (1937) a S. Jerónimo, como M. E. Mann (1936) analiza las de S. Hilario de Poitiers. A muchas de ellas se puede extender la crítica que hacen[229] Hall y Oberhhelman a las tesis de Washington, por no tener en cuenta la frecuencia relativa de la aparición casual en un texto normal de cada esquema métrico clausular.

El paso desde las cláusulas clásicas latinas al *cursus* acentual medieval fija la atención específicamente de L. Bayard (1924), P. Collinet (1927), L. Laurand (1928), M. G. Nicolau (1932) y J. Gullén (1962).

Reseñas.

Comentamos ahora los estudios que más nos interesan para nuestro análisis.

En 1928 F. Steinmayr publica en Hale un estudio teórico de los rasgos pincipales del período: *Periode und Rhythmus der griechischen und lateinischen Kuntsprache*. A la luz concretamente de Aristóteles (*Rhetorica* III, 1) y Cicerón (*De oratore* III, 186), y a pesar de su poca base de estudio, advierte la existencia del período como la unidad de correspondencia proporcional entre fondo y forma; y con una forma caracterizada por el vigor[230],

---

[228] Analiza las cláusulas en Cipriano a la luz de Cicerón haciendo ver como se están presentes ya los cuatro tipos que se desarrollarán como acentualesen toda la edad media, pero que en Cipriano todavía tienden al *cursus mixtus*.

[229] R.G. Hall-S. M. Oberhhelman (1980) CPh LXXX: 217 nota18

[230] "Stärke, μέγεθος". Es, en cada unidad, proporcional a la cantidad de palabras significativas (Begriffsílabaörter).

la altura[231] y el movimiento[232] igualmente proporcionales entre sí. Dónde más fuerza argumentativa pone, -en la correspondencia matemática, expresada incluso en fórmulas mecánicas-, radica precisamente su maxima debilidad.

Una nueva etapa en la metodología del ritmo de prosa con una atención más profunda a los testimonios antiguos[233], señaladamente Aristóteles y Cicerón, seguidos de Demetrio y Quintiliano, supone la aparición en 1929-30 del estudio de J. Zehetmeier en *Philologus*[234] donde se hace ya un estudio exhaustivo de la doctrina aristotélica a cerca del estilo periódico: *Rhetorica* III capítulos 8 y 9. Concluye que el elemento propio de la prosa periódica (λέξις κατεστραμμένη) -y que falta en la prosa trenzada[235] (λέξις εἰρομένη)- es el ritmo, en cuanto que impone un límite. Pone en relación las doctrinas del filósofo sobre la belleza y sobre el período. Sin embargo, su estudio del ritmo es bastante limitado: en el colon sólo atiende al inicio y a la claúsula, se enuncian los ritmos recomendados o censurados por el Estagirita sin mayor análisis, lo mismo que omite el estudio de las subdivisiones de la prosa periódica. Enuncia[236], aunque no desarrolle su importancia, la diferencia entre ritmo y metro (propio del verso, concreto o en conjunto). Define[237] el período como una unidad compuesta de miembros ("período en miembros") y "autónoma" tanto en el ritmo cuanto en el contenido abarcable elocutivamente por el orador. Constata[238] que mientras en Aristóteles es el ritmo inicial y clausular el responsable de marcar la frontera del período, Demetrio encomienda esta misión a las partes que estructuran el pensamiento; sin embargo no destaca la abundante doctrina común a ambos.

Debemos destacar asimismo el trabajo de St. Skimina en 1930 sobre la prosa acentual griega, menos conocida que la prosa métrica griega y mucho menos que el *cursus* latino, trata con simpatía a los otros autores y da su propia opinión. Comienza su trabajo con la definicón de los términos y la formulación de los problemas, continúa exponiendo las teorías de Bouvy (1886), Meyer, Litzica (al que califica inmediatamente después de Meyer en

---

[231] "Höbe, ἁρμονια ". En cada colon es proporcional a los acentos.

[232] "Bewegung, ῥυθμός".

[233] Cf. F. Solmsen (1968) 332 nota 36 y R. Serrano (1987) 19-21.

[234] Es la traducción literal, y, por otra parte, la menos equívoca, ya que "prosa continua" afecta por igual a una clase como a otra: lo que las diferencia son los modos de realizar la continuidad rítmica, bien mediante la relación cíclica, bien mediante la contigua inmediata. Cf. sobre la teoría aristotélica J. Zehetmeier (1929-1930) 192-208; 255-284; 414-436.

[235] Conclusión criticada por W. Schmid (1959)120 nota 1.

[236] J. Zehetmeier (1929-1930) 256 nota 30.

[237] Cf. J. Zehetmeier (1929-1930) 269 cit. R. Serrano (1987) 20.

[238] Cf. J. Zehetmeier (1929-1930) 426 y crítica R. Serrano (1987) 21.

importancia), Maas, Dewing, De Groot y otros, termina con un breve resumen de los resultados obtenidos y sobre lo que queda pendiente[239]. Respecto a la metodología, subraya la importancia de tener en cuenta no sólo las cláusulas principales, sino también las secundarias (en posición final clausular) y el transcurso del ritmo en la oración entera. En cuanto al uso, opina que, hoy por hoy, la medida métrica puede ser usada con seguridad sólamente para rechazar la autenticidad de una obra, pero no para probarla.

Ya hemos citado también a T.B.L. Webster (1941) que dedica un artículo[240] a establecer cómo cambia[241] la construcción de la oración griega desde Homero a Dinarco, y cuáles son las diferentes características en la estructura de frases -según su amplitud, expansión[242], organización paratáctica o hipotáctica-, e intenta un clasificación de oraciones en simples y complejas, y éstas, compuestas de una, dos, tres o más proposiciones paralelas. Aporta cierta descripción de los rasgos de cada autor estudiado y hace ver como hay una tendencia histórica -de Homero al siglo IV a. C.- al alargamiento de las frases[243], a la complicación hipotáctica del período, lo mismo que a la organización paratáctica de proposiciones y palabras en pares, tríadas o más, mientras disminuyen los complementos yuxtapuestos. Sin embargo, su método de trabajo se reduce a la comparación estadística de estos factores, sin analizar sincrónicamente ninguno de los factores que tiene en cuenta, por lo que metodológicamente no aporta mucho a nuestra investigación.

W. Schmid (1959) realiza un estudio fundamentalmente teórico a partir de doctrina antigua sobre la prosa rítmica en general. En su *Über die klassische Theorie und Praxis des antiken prosarhythmus* analiza, en concreto, las tesis de Cicerón en *Orator*, *De oratore* y *Partitiones oratoriae*; y de Aristóteles en la *Rhetorica*, para llegar a establecer unos principios generales que sirvan de base para una teoría rítmica. Salta a la vista la reducida base de teóricos antiguos escogida para establecer una teoría

---

[239] Cf. J. D. Denniston, en su recensión en CR (1931) 87.

[240] Cf. T.B.L. Webster (1941) AJPh LXII: 385-415.

[241] "In general, sentences grow longer, clauses and pairs become more frequent, while appositions decrease; sentences are more elaborately organizased both hypotactically and paratactically, and therefore the higher sentence types become more popular." (T.B.L. Webster [1941] 415).

[242] Se contraponen en este recurso Homero, Herodoto, Tucídides, Lisias y Demóstenes frente a los trágicos y demás oradores. Expansión por amplificación llama Webster a la de un término gramatical dentro de una frase de, al menos dos palabras, que no contenga una proposición o aposición. Expansión por juntura a la unión de oraciones, proposiciones o palabras por copulativa "y" sin ningún aviso previo. Cf. T.B.L. Webster (1941) 388-389.

[243] Mientras Homero presenta 14.3 términos -sin contar conectores- por frase, en época clásica van de los 16 de Esquilo y Herodoto a los 32 de Demóstenes, 34 de Isócrates y 43 de Dinarco. Platón y Jenofonte ofrecen 19, Eurípides y Lisias 22,5, Tucídides 25,4 etc. Cf. T.B.L. Webster (1941) 387-388.

general, aunque sea lúcido su examen. Además, su propuesta colométrica es tan intrincada en los esquemas métricos que se rebela el sentido común[244]. Su tesis básica[245] -criticada por A. Primmer[246] (1968:13-35) y R. Serrano (1987: 22-25 y 84-95)- es que la prosa rítmica puede serlo según dos arquetipos distintos, pero ambos rítmicos, en función del uso delimitativo o no del ritmo: la λέξις κατεστραμμένη o prosa periódica con un ritmo que la delimita estrictamente, cuantitativamente, de un modo simétrico[247], y la λέξις εἰρομένη o prosa continua, con un ritmo no cuantificado que la hace limitable, pero no limitada.

Sobre el valor de la estadística en estilística diserta N. I. Herescu (1959) 135-136, donde señala su utilidad para el estudio del vocabulario y para ciertos dominios lingüísticos, al mismo tiempo que sus límites: en literatura no se puede aplicar mecánicamente, sin negar la esencia misma de la literatura, que es, según cita Remy de Gourmont "l´art est une perpetuelle exception". En literatura cada elemento puede tener diversas funciones según sean diferentes no sólo las obras sino también y sobre todo los contextos.

En conclusión, que el camino iniciado por Zielinski lleva a sus seguidores a unas complejidades rítmicas y estadísticas tales que terminan por hacerles perder el sentido mismo de lo que se busca. M. P. Cunningham (1957) avanzará algo sobre la complejidad de Schmid, pero no es suficiente. Hará falta emprender la búsqueda de otro método. Será la taréa que ocupe a las generaciones siguientes.

---

[244] Es otra cosa, aun dentro del mismo sistema, el trabajo de M. P. Cunningham (1957) respecto a los esquemas de los grupos de orden de palabras en latín.

[245] Cf. W. Schmid (1959) 114-127.

[246] Se discute el texto aristotélico, *Retórica* 1408 b 26-31, donde, para Primmer, la limitación rítmica es producida por el "número" tal y como él lo define.

[247] Cf. sobre este punto, mucho mejor R. Serrano (1987)134-136.

3.- 1968-1997. INNOVACIONES METODOLÓGICAS.

Los años sesenta tienen a la vista los grandes manuales, que habían despertado más expectativas que las que podían colmar, ya que al pretender integrar en una visión de conjunto los relativamente escasos descubrimientos de la época historicista (Bentley, Porson, G. Hermann) con los datos tradicionales, a la luz de los hechos adquiridos brillan también las dudas, lagunas y lugares comunes, que no logran explicar una realidad tan simple como el ritmo del lenguaje. Por ello comienzan a aparecer una serie de ensayos que rompen en cierta medida con la tradición inmediata para buscar caminos nuevos de conocimientos y sobre todo una actitud nueva, interdisciplinar y sintética, que logre sacar a la métrica prosódica y a la estilística del callejón de lo inútil pero intocable.

Ictus.

Continúa la línea de investigación en torno a la relación entre acento de palabra e *ictus* de verso sin aportar demasiadas novedades. Podemos destacar como trabajos prácticos los de J. H. Michel (1970) que analiza una parte de las *Bucólicas* virgilianas, suponiendo un acento de naturaleza tonal, y O. von Skutsch (1987) responde a una cuestión sobre el comportamiento de Plauto.

En el plano metodológico, R. Grotjahn (1981) presenta un modelo para el análisis estadístico de la coincidencia de *ictus* y acento que permita una clasificación objetiva de filas hexamétricas épicas en concordantes, discordantes y neutras. R. Schmiel (1981) aplica ya el método a Homero y concluye que se da relación acento e *ictus* en los versos vivos, mientras los tranquilos suelen discordar.

En el plano teórico tenemos la controversia en defensa del *ictus* entre A. Setti (1962 y 1965) y L. E. Rossi (1963 y 1964), que lo ataca. También en contra, Goodell (1985) resucita y encuadra la vieja teoría de Bennett. Pero la confusión cada día es mayor: R. G. Hall -St. M. Oberhelman (1985) llaman *ictus* a la primera sílaba de la unidad métrica, W. S. Allen un stress que se desarrolla en ciertas posiciones sintácticas... esperemos que el libro reciente y antológico sobre el tema, de J. Luque (1996) suponga una aportación definitiva para cerrar la discusión, con un replanteamiento multifactorial y funcional del problema.

Métrica.

El manual de métrica más importante de este período es todavía el de D. Korzeniewski (1968), del que nos interesa su distinción entre esticometría de colometría. Los grandes manuales anteriores siguen vigentes, y fuera del discutible de West, tendremos algunas novedades -además de las interesantes actualizaciones de estos manuales clásicos- como los recientes

de C. M. J. Sicking[248] (1993) y de M. Ch. Martinelli (1995). Sugerentes han sido en este campo los trabajos sobre métrica latina desde el sentido del ritmo lingüístico de A. García Calvo (desde 1953 hasta 1975, principalmente) y desde criterios estructurales de S. Mariner.

Sobre la música griega, sí que podemos encontrar ayuda, -además de los tratadistas antiguos editados por L. Zanoncelli (1990)- , en la historia de la música griega, que incluye la cristiana, de J. Chailley (1979) o en el manual de M. L. West (1992).

Ensayos sobre poesía griega, podemos destacar varios: Ph. Kakridis (1966) estudia la asimetría en torno al zeugma en los versos desde Homero hasta hoy. W. S. Allen (1966) cree reconocer un acento primario en la última sílaba larga, y secundario en la antepenúltima larga, fuera de posición ante pausa, en un grupo de versos de Homero y Sófocles -es un estudio con graves defectos metodológicos-. R. Petragostini (1977) que seguirá a Korzeniewski en su estudio de métrica lírica (estudia el enoplio), donde hace ver, aplicando los criterios de Boeckh para determinar el fin de verso, cómo las sinafias ayudan a establecer el esquema métrico exacto en los versos líricos. En 1978 aplicará esta misma división a los metros trágicos y cómicos: sistemas *katà kólon* y *katà métron*. Un último estudio del ritmo homérico que quiero destacar toca la relación ritmo y metro, el orden de palabras y el encabalgamiento[249].

En métrica latina, los resultados de análisis estadísticos por ordenador pueden ayudar a distinguir los géneros literarios en función del diverso uso de tipos de palabras, pero no la distinción en períodos, sostiene P. Tordeur (1971). En otro sentido, de la experiencia de G. B. Pighi, retenemos (1970) la distinción entre figura métrica (base del metro clásico) y medida métrica (tal como la música occidental y los versos helenísticos); su explicación del saturnio como ritmo verbal puro, y sus estudios de métrica cómica y de Séneca. E. Lienard (1978) busca las estructuras métricas de palabras que sean intercambiables por el número de sus sílabas, en un *corpus* de Lucrecio, Valerio Flaco y Germánico. En ese mismo año y también en Lucrecio, J. D. Minyard busca los versos que presenten expresiones métricas estables; y avanza estadísticas de las distintas fórmulas de comienzo, o fin de oración, fórmulas no iniciales, repeticiones y combinaciones de palabras. Pero el análisis de la *Historia augusta* por H. Leberecht, no mejora siquiera el método de Primmer, a pesar de la distancia (1986).

---

[248] Comienza con un repaso a las teorías sobre los ritmos sobre todo en el siglo actual (páginas 9 -13) y una introducción histórica sobre la métrica (13 -42), antes de pasar a enunciar los principios y aclarar la terminología (43 -60) y tratar los temas tradicionalmente prosódicos (61 - 65). Sólo después comienza con el tratamiento propio de los versos métricos -hexámetro, dístico elegiaco, trímetro yámbico, tetrametro trocáico- (69 -134) y de los metros estróficos (135 -180) y del drama (181 -207). Cf. C. M. J. Sicking (1993) *Griechische Versleher*, Munich.

[249] Cf. P. Vivante (1997) *Homeric rhythm: a philosophical study*, Westport -USA.

Prosa.

Los estudios sobre prosa se llevarán la parte del león, ante un cierto estancamiento de la métrica. Comentaré después los que más me han interesado, valga para los demás el citarlos. Un vistazo al estado general sobre el ritmo de prosa en este momento lo encontramos en el libro de métrica latina de H. Drexler (1967)[250] -experto en cesuras y en hexámetros- .

En prosa griega, hemos revisado la estadística de S. Kalinkowski (1971) sobre los metros usados por los prosistas -oradores- griegos. A Demóstenes lo estudian D. Donnet (1975)[251] y D. F. Mc Cabe (1981): teorías y cláusulas, junto con algunos análisis de aspectos prosódicos.

En prosa latina, mucho más estudiada, A. F. Memoli (1964 y 1966) pone en relación el aumento de las figuras estilísticas con el enrarecimiento de las cláusulas. lo hace estudiando a Venancio Fortunato en su colometría (1964) y en las figuras (1966), concretamente: homoioteleuton, paralelismo de la expresión, rima, aliteración y paronomasia o *adnominatio*. De 1976 hay un análisis del ritmo de la prosa española, por I. Paraíso, con algunos modelos interesantes.

Contexto y oralidad.

De entre lo mucho que se va publicando y además de las aportaciones importantes que comento por extenso, vale la pena mencionar los que tienen en cuenta la contextualización y la oralidad de la cultura literaria antigua. En concreto, quiero destacar el tratado de W. B. Stanford (1967) sobre la cultura oral griega y sus consecuencias prosódicas y artísticas. Muy interesante es el estudio de las conjunciones áticas de C. M. J. Sicking y J. M. van Ophuijsen (1993) que logra corregir y superar al clásico Denniston, más positivista y con ciertos prejuicios, mientra éstos (el primero estudia Lisias, el segundo Platón) tienen en cuenta la oralidad y el contexto. También tiene reivindica la oralidad I. Worthington, según el cual

> "una composición literaria indica su mayor o menor proximidad al habla concreto (ha sido realmente un acto de habla) cuanto más sencilla es su estructura, mientras que una estructura cuanto más complicada aparece más seguridad manifiesta de pertenecer a sectores cultistas de la sociedad (escuelas de retórica, simposios ...)."[252]

---

[250] Cf. anteriormente en Gnomon 32 (1960) 237-247.

[251] Piensa, frente a Blass y Zander, que la diferencia entre el ritmo de prosa y el poético reside en que la prosa considera las palabras (fónicas) en su totalidad, sin separar las sílabas que componen cada palabra fonética, que sería lo peculiar del ritmo de verso (sic). Cf. D. Donnet (1975) 4015-417. ¡Singular poema así!.

[252] I. Worthington (1996) 177.

Estudio de las cláusulas.

Una obra innovadora, sólo que dentro del puro estilo clausular, es la que A. Primmer (1968) dedica a la obra de Cicerón[253] *Cicero Numerosus. Studien zum antiken Prosarhythmus*. En la voluminosa obra después de dar un vistazo a los orígenes griegos de la prosa artística con unas páginas sobre el pensamiento prearistotélico, para dar luego una buena parte a Aristóteles y Demetrio, entabla una larga discusión sobre la teoría ciceroniana y la estructura de frase. Pero la mayor parte del libro se le irá en desbrozar la jungla: miembros de una oración y sus cláusulas, los esquemas rítmicos de las cláusulas, la relación entre *ictus* y el ritmo, los esquemas preferidos y sus efectos, reglas y sistemas en el uso de las cláusulas. Estudia especialmente los ritmos iniciales y finales de frase. Presenta tablas estadísticas del uso ciceroniano de las diversas cláusulas y en las diversas normas usuales. Sin embargo quedan muchas dificultades sin solucionar, tal vez sea un campo en el que no se puedan pedir más certezas. Vayamos a las novedades, que son, fundamentalmente una nueva terminología y una propuesta metodológica en el estudio de las cláusulas.

Innovación terminológica[254] supone su concepto de *metro*, *ritmo* y *número*. Por *metro* entiende una sucesión medida de sílabas según un esquema, como ocurre en los versos y en las claúsulas; llama *ritmo* a la sucesión silábica con una estructura formal ordenada en una concreta regularidad métrica, aunque cantidad o acento estén más libres, y *número*, exclusivo de la prosa, sería el organizar la expresión a través del contenido, de la periodización y de las figuras de orden de palabras como la anáfora o el homoioteleuton.

La innovación metodológica afecta a la definición, jerarquización y notación de las claúsulas, en las que sigue haciendo residir básicamente el ritmo del periodo -ya que la prosa artística no periódica es, a su entender, arrítmica-. Por cláúsula entiende la parte que cierra el período, el colon o el *comma*, a la que sigue una pausa, tanto mayor cuanto más importante sea el miembro que clausura. El valor de las claúsulas lo determina la frecuencia de su aparición en relación con el lugar en que aparece en el texto -según la importancia de la pausa que la sigue-. Establece cuatro claúsulas primarias[255] (1ª -u--u 2ª -u--u- 3ª -u-u 4ª -u-u-), que le sirven para clasificar, a partir de ellas, toda la variedad existente.

---

[253] Dedica tambien unas páginas introductorias a la teoría rítmica en autores prearistotélicos (cf. A. Primmer [1968]19-29), Aristóteles (cf. A. Primmer [1968]131-49) y Demetrio Falereo (cf. A. Primmer [1968] 51-56).

[254] Cf. A. Primmer (1968) 12-13.

[255] Parecería una asunción de la base crética de Zielinski (1ª crético+larga y breve, 2ª doble crético, 3ª crético +breve y 4ª crético+ breve y larga) pero hay un avace decisivo en la consideración del conjunto rítmico y no en función de inexistentes pies.

De 1974 es el artículo de J. P. Chausserie-Laprée que plantea un modo sugerente de analizar las clásulas hexamétricas (definidas por el quinto dáctilo y los dos acentos de los *longa* finales), dando atención funcional a los ecos y retornos fónicos, y a los medios empleados para la concordancia sentido-sonido. Estudia las cláusulas de la poesía hexamétrica latina según seis figuras fónicas, básicas según se reitere el mismo tema fónico preciso: tres bisilábicas *rythmique, encadrant, conclusif*; y tres trisilábicas *fermant, liant y structurant*.. Además de los recursos de concordancia sonido-sentido clásicos (aliteración, en sentido amplio, paronomasia), analiza en cada cadencia los grupos sintácticos, lexicales o contextuales. *Partenaires syntaxiques*, cuando dos palabras ya unidas por la sintaxis (sujeto y verbo, verbo y complementos, adjetivo y substantivo, nombre y su complemento, giros preposicionales, verbo y adverbio) lo están además por la organización sonora; *partenaires lexicaux*, cuando dos palabras de orientación semántica semejante o contrastante se encuentran unidas además por la organización sonora: ambos tipos de grupos forman en la cláusula un todo orgánico que parece producir un acuerdo perfecto de sonido y sentido, independientemente de los fonemas en juego. También puede ser el contexto favorable a la continuidad: Las estructuras de recurrencia que sostienen la organización sonora del verso son los primeros factores de la concordancia sentido-sonido en poesía. Encuadra en cuatro tipos de sentido los correspondientes con la relación sonora: a la cláusula de encadenamiento (*liante*) correspondería un sentido relacionador, a la de repetición regular (*rhythmique*) una duración ritmica, a la estructurante (*fermante*)un cíclica y a la encuadrante(*encadrante*) todo lo que encubre y delimita.

Obra de madurez de la investigación de todo el siglo es la de T. Janson (1975) sobre el *cursus*. Repasa las teorías medievales y usa métodos estadísticos para demostrar la presencia del *cursus* desde el siglo IX al XIII, como supervivencia y recuperación primero, hasta su esplendor en los siglos XII y XIII. Nos interesa, sobre todo, reseñar su metodología. Todos los autores coinciden en catalogar de uso ya en los tratados medievales el *cursus velox*, *planus* y *tardus*, pero no coinciden ya en el modo de entender la cláusula: para unos hay que tener en cuenta las palabras y su forma acentual, (con relevancia del penúltimo acento y de la cantidad y acento de la última palabra), para otros lo importante es el número de sílabas entre los acentos -Mayer (1893), que introduce un cuarto esquema, el *trispondiacus*-. La ingente muestra recogida por Lindholm, en el fondo, no confirma la hipótesis de Mayer. Para conocer cúal es el tipo de cadencia que un autor desea no hay más camino que analizar la frecuencia, pero, para no engañarse, habrá que buscar cuales son las frecuencias relativas de cada esquema en un autor que no tuviera pretensiones ritmicas. Se trata de que los esquemas propios de cada autor deben medirse contra la probabilidad de su aparción casual en un texto "normal", para ello, por comparación externa se pondera el ritmo de una autor a la luz de otro, juzgado arrítmico, y por comparación interna, se compara la frecuencia de cada autor con la relativa que se daría si no tuviese pretensión ritmica (χ^2). Es un método que mejora sensiblemente las estadísticas absolutas, pero tiene aspectos discutibles, que no lo hacen definitivo. También replantea un sistema de notación de las cláusulas -que

habían iniciado Norberg (1958) y Paladini-De Marco (1970)-, que tiene en cuenta solo las dos últimas palabras (gráficas), atendiendo en la penúltima palabra al tipo de acento mientra que en la última, además, el número de sílabas y la cantidad.

Otro estudio con abundante material estadístico, siguiendo sobre todo la metodología de Schmid y Primmer, es el de H. Aili (1979) *The prose rhythm of Sallust and Livy*, donde trata de probar que tanto Salustio como Livio siguen un sistema de cláusula histórica, diferente de la ciceroniana. Descubre ciertas innovaciones de Livio respecto a Salustio, ya que habría desarrollado la cláusula hexamétrica al leer a Tucídides. Con la ayuda de la doctrina de T. Janson, logra reducir los 128 esquemas octosílabos clausulares de A. de Groot a 32 hexasílabos y, lo más importante, descubre un criterio al parecer más seguro para la comparación externa de cláusulas. Sin embargo, su método estudia las cláusulas sin tener en cuenta el contexo, cae en errores de cómputo en la frecuencia clausular, y, lo peor, cae en circularidad al establecer la frecuencia normal del autor que estudia a partir del mismo *corpus* que analiza. Además no tiene en cuenta el significado diverso del ritmo en cada uno de los autores que estudia, que dependen de más otros factores que del esquema cuantitativo: sorprende su desconocimiento de los trabajos de Fraenkel y del mismo Primmer, al que no supera. Los problemas metodológicos son serios y limitan el fruto del método estadístico que usa. En definitiva, aunque el ritmo de prosa, junto con la estructura de frase -que se relaciona con él- forman el centro del estilo de prosa, no deja claro todavía el valor de los métodos tradicionales de estudio del ritmo de prosa, ni de los análisis estadísticos, aun completados con la χ^2.

Son útiles también para la investigación clausular R. G. Hall y St. M. Oberhelman, de los que reseñamos cuatro trabajos entre 1984 y 1986, donde investigan la concurrencia de la clausula acentuativa con la durativa en varios autores latinos. Constatan la difusión, ya en el Africa del s.III del *cursus mixtus*, al mismo tiempo métrico y tonal, transición, que se desarrollará ampliamente en la prosa del s. IV. Alertan sobre el error metodológico de considerar las formas métricas en sentido absoluto, sin calcular la probabilidad de coincidencia casual en cada caso, que puede ser, a veces hasta del 60% (Cicerón, Amiano). Aplican el método A. de Groot de escandir automáticamente las ocho últimas sílabas (dejando fuera hiatos, elisión y demás casos dudosos), contrastando luego las estadísticas con las probabilidades casuales. Concluyen que el primer texto indudablemente acentual es el *Octauius* de Minucius Felix (250), mientras que en Cipriano, Arnobio, Lactancio, Ambrosio, Jerónimo, Agustín, Ausonio, Símaco, Amiano... y demás autores de los siglos IV y V, constatan la preeminencia del *cursus* mixto y en algunos casos ya del pleno. El origen del cursus en sus tres esquemas acentuales (*planus, tardus* y *velox*) estaría en los cuatro esquemas métricos típicos de la tradición asiánica (Cicerón): el crético-espondaico, el dicrético, el crético-tríbraco y el ditroqueo. Los autores del *cursus* mixtus demuestran la transición, buscando la exacta coincidencia entre esquema métrico y acentual: *planus*= crético-espondaico, *tardus*= dicrético o crético-tríbraco y *velox*= ditroqueo.

Todo esto afecta directamente a la prosa latina. Sobre prosa griega, tenemos poco que destacar desde el punto de vista clausular. La prosa de Demóstenes -no aporta ninguna novedad metodológica D. F. Mc Cabe (1981)- sigue siendo la más privilegiada -como Cicerón entre los latinos-.Más cercano a nuestro interés, el panorama sobre el estudio actual de la cláusula en la prosa protobizantina lo traza H. Cichocka (1982), que reclama principios estables y no relativos de acentuación. Vuelve sobre la metodología de cláusulas J. Dangel (1985) pero ya distingue principios linguísticos y métricos, respeta la especificidad de la cadena ritmica, compara la prosa metrica y la ametrica.

Una contribución decisiva al estudio de la cláusula griega tardía lo constituye el volumen sobre el estilo y el ritmo de nuestro Gregorio de Nisa de Ch. Klock en 1986, aunque dedica la mayor parte del libro a fundamentar históricamente y cambio sobre el juicio artístico moderno sobre el Niseno: recoge los testimonios de los críticos literarios bizantinos sobre Gregorio, lo sitúa en su ambiente intelectual genético -la ilustración alejandrina- y su posición ante la categorías estilísticas helénicas, y trata de deducir de algunos textos nisenos la mentalidad artística del propio autor. Sólo la segunda parte entra a la cuestión de la práctica rítmica en el siglo IV (en Libanio, el Crisóstomo, Himerio, Temistio y los tres Capadocios) después de unas breves consideraciones previas sobre los principios rítmicos (cuantitativo o acentual) desde un punto de vista más histórico que lingüístico. La parte última es el estudio de cuatro homilías pascuales gregorianas en el que logra poner al descubierto, con un sistema de notación seguro y sencillo[256], la vigencia de los principios clausulares en Gregorio de Nisa y su competencia artística:

> "Los análisis de la estructura comática de su prosa demuestran ese ritmo como el que aporta (en su múltiples facetas, hasta ahora ocultas) elementos muy importantes a la formulación del período, no sólo en trozos parciales de la cláusula, sino en toda la frase. Aquí se ofrece la posibilidad de comprender el ritmo total, que ha sido el objeto de admiración de la teoría antigua, y eso no sólo como añadidura.
>
> Bajo la línea de la investigación sobre el acento rítmico del siglo IV, más allá del análisis convencional acostumbrado, con medidas, se irá hacia la estadística y tablas que se usan por vez primera en esta búsqueda de interpretar el sonido rítmico culto en su eficacia estética y también desde el punto de vista de la intención expresiva"[257].

---

[256] "En cambio, el desarrollo de un sistema de notación suficientemente diferenciado lo ha llevado a cabo en 1927 St. Skima, después de los trabajos previos de Devine y De Groot. El sistema de Skima simplificado y perfeccionado por Hoerandner, lo usaremos también en nuestros análisis en una forma gráficamente modificada." (Ch. Klock [1986] 227).

[257] Ch. Klock (1986) 4.

Nos ahorra esta investigación detenernos nosotros en el estudio de las cláusulas nisenas para dedicarnos -es también otra clase de obra la nuestra, en la que no están tan patentes los finales como en las homilías solemnes- a delimitar las unidades rítmicas por cirterios sintácticos y prosódicos diversos, llegando, sólo como resultado, a la exposición de las cláusulas.

Prosodia.

Tenemos ya teorías generales prosódicas que dejan todavía algunos cabos sueltos, pero emprenden un camino decidido de explicación de los fenómenos anteriormente exiliados del estudio fonético. En el estudio de las lenguas modernas los últimos años presentan un panorama felizmente renovado, con creciente atención a los hechos sintagmáticos fonéticos. Aunque no alcanza tanto a la prosodia griega, quiero destacar los tratados de W. S. Allen sobre prosodia latina (1965) y griega (1968), y sobre todo su monografía sobre acento y ritmo (1973) -aunque no acaba de superar el planteamiento paradigmático de la prosodia, ni el fonético del acento-. Sobre el acento del griego antiguo sigue siendo el artículo de de J. Voyles (1974) la mejor teoría y el libro de A. H. Sommerstein (1973) *The sound pattern of anncient Greek*, el mejor tratamiento sobre el comportamiento concreto del acento en relación con las unidades prosódicas que determina.

Competente es la exposición sobre la naturaleza estilística o normativa de la elisión que lleva a cabo J. Safarewicz en 1974. Concluye que formaba parte de la norma hablada en el latín clásico, después de estudiarla en la prosa de Platón -era facultativa y sólo se da en locuciones fijas- y en los versos homéricos -donde era obligatoria y convencional-. En la poesía latina sólo encuentra esa rigidez en las imitaciones épicas. En este mismo cambo, V. Pisani (1979) estudia la realización del encuentro de vocales como sinalefa, en lugar de la elisión.

T. Janson (1978) estudia en latín las interferencias y transformaciones de cantidad y cualidad vocálica, la reducción de la vocal en relación con los contextos fonológicos, el comportamiento de las enclíticas, fenómenos de juntura de palabra y sílaba (siguiendo a W. Allen [1973]) y el cambio semántico.

Un equipo interesante de investigación prosódica lo constituyen A. M. Devine y L. Stephens, que vienen publicando ensayos renovadores desde 1976. En este año, estudian teóricamente los constituyentes estructurales del sistema métrico griego en su relación con el lenguaje. Revisan la metodología de las estadísticas usadas anteriormente. Concluyen, contra Irigoin, que no hay ninguna base para postular más elementos métricos que el *longum et breve* que corresponden a la sílaba larga y breve, y el fin, admisible o no, de palabra. Aplican la estadistica a la distribucion de los tipos de sílabas en Homero en relación con la prosa de Tucidides, para hacer ver, con cálculo de probabilidades, que la frecuencia de distribución de VC, CV, y CVC -los tres tipos de sílaba- en las posiciones de *longum* y*breve* es un resultado automático de ajustar la estructura lingüística griega a aspectos estructurales del hexámetro que no dependen de la cantidad.

Siguen criticando en 1977 el que se asuman otros elementos que la duración silábica[258] para el metro griego, al repasar las teorías métricas de este siglo y del anterior (Wifstrand, Maas, Irigoin, Dale, West). Entienden el metro como un conjunto estructurado de unidades lingüísticas y no una estructura externa buscada a través del lenguaje. Critican a los ritmicistas[259] por buscar los intervalos por su mismo ritmo prescindiendo de su condición lingística: la prueba es que usan marcas de duración cuantitativa y no los tradicionales rasgos funcionales. Sí que es posible el distinguir entre un modelo inherente a un agrupamiento lingüístico (metro) y un módulo que deriva de la música, la danza o la marcha dentro del cual se realiza el hecho lingüístico -un ritmo exterior, no discordante-.

En 1982 propugnan la necesidad de reestructurar toda la teoria prosódica griega, pero se limitan a establecer los postulados teóricos para analizar unos casos ambiguos: investigan estadísticamente, ciertas restricciones que experimentan algunos sintagmas (cuantitativamente equivalentes, prosódicamente diferentes) en el trímetro yámbico (tanto yambógrafos como trágicos) y en el hexámetro (desde Homero hasta los alejandrinos). En este contexto, reivindican[260] una prosodia sintagmática no "paradigmatizada", que no se reduzca al estudio intrasilábico, sino que se adentre en las relaciones intersilábicas en el campo de la palabra y la frase, con un estatuto lingüístico y no sólo estilístico o auxiliar (crítica textual) para los estudios métricos. Así se logrará superar una prosodia centrada en la descripción casuística de la cantidad y el acento, que simplifica por fuerza los problemas o tiene que recurrir a explicarlos por otros factores.

En 1983 estudian el porqué de la excepción de las apositivas a la ley del puente de Porson (Korzieniewski habla de violación menor, Maas no lo considera violación), y demuestran -con la tendencia diacrónica a formar lexemas a partir de palabras sintácticas o con razones sincrónicas, como la clisis- que, en griego como en tantas otras lenguas, las palabras no lexicales tienden a perder su autonomía prosódica y se ejecutan integradas en las otras palabras, y que esta dependencia sintáctica y prosódica es independiente de razones métricas.

De todos modos, los investigadores que atienden en primer lugar el ritmo siguen criticando los procedimientos de la ciencia lingüística que dejan fuera los rasgos fonéticos, que son los que se perciben, y se concentran en los elementos abstractos, que han separado previamente del plano de la realización. El ritmo es un sentido, no una idea. Así J. B. Lidov (1989) critica con fundamento a W. Allen y Devine-Stephens, para lo que se concentra en

---

[258] En 1985 corrigen la teoría de W. S. Allen de un *stress* no acentual en la métrica griega, explicando que el factor prosódicamente relevante no es la intensidad sino una manipulación de la duración en series de sílabas largas o breves.

[259] Sus modelos métricos serán en realidad rítmicos y no métricos, como resto de la misma teoría antigua de Boeckh y Westphal, frente a la tesis de Hermann.

[260] Cf. A. M. Devine -L. Stephens (1982) 38 y 63.

demostrar que la alternancia, base del ritmo, tiene un peso en la poesía arcaica primario y estructural, no solo en el plano de la realización.

Colometría y sintaxis.

Eduard Fraenkel ofrece un decisivo camino de investigación, pacientemente trazado desde 1928 hasta 1968, con sus trabajos sobre colometría: (1928) *Iktus und Akzent im Lateinischen Sprechvers* ; (1932) *Kolon und Satz I. Beobachtungen zur Gliederung des antiken Satzes* y (1933) *Kolon und Satz II*, que se han recogido (con el antes no publicado[261] *Nachträge zur "Kolon and Satz,II*) en 1964 en *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* Roma: 73-130 y 132-141. En 1965 publica en München *Noch einmal Kolon und Satz* y en 1968 en Roma *Leseproben aus Reden Ciceros und Catos*. Llega al final a descubrir mediante criterios no rítmicos, qué clases de frase o de grupos de palabra dentro de una oración son capaces de describirse como *cola* (incluyendo también los *commata*). El colon será mucho más que una convención literaria, un hábito fundamental en el habla y la norma de los antiguos. Con él, su contribución a nuestro conocimiento de la estructura de la frase grecolatina será fundamental.

En el primer trabajo sobre el colon, de 1932 (1964:73-90), estudia[262] los pasajes elegíacos latinos en los que parecía darse un encabalgamiento prohibido, al final de un dístico, llevándole a descubrir los rasgos que separan el pentámetro del verso siguiente, o sea, que marcan como final de colon el del pentámetro, y así establece con criterios sintácticos cinco tipos de colon, que pueden combinarse en antítesis o en paralelo: los marcados como frases paralelas, los ablativos absolutos, las frases de participio predicativo equivalente a subordinada, los sujetos u objetos importantes (en 1968 ampliará a dativos y genitivos también importantes) en contacto con final del dístico y las proposiciones igualmente importantes.

En el trabajo segundo de 1933 (1964:91-130) continua esta tarea aplicando la ley de J. Wackernagel[263] según la cual en las lenguas indoeuropeas los pronombres personales enclíticos y otras partículas pospositivas toman el puesto segundo a la vez en la oración y en el colon. En este caso, no sólo se establece el comienzo de los cola con la presencia de la enclítica, sino que según el grupo de palabra[264] que le precede, la caracteriza

---

[261] Fraenkel confirma sus tipos de cola con pasajes de Herodoto, en los que aparece tmesis al comienzo de oración o de proposición, como rasgo probablemente coloquial.

[262] Sigo la recensión de E. Laughton (1970) JRS LX: 188-194.

[263] Cf. J. Wackernagel (1892) *Über ein Gesetz der indogermanische Wortstellung*, IF, I:333.

[264] Fraenkel, a estas expresiones cortas o palabras (pronombres, adverbios, conjunciones) que inician la frase pero que, sin embargo, suelen quedar fuera del primer colon y tienen una función enfática y anticipatoria, las llama Kurzkolon y después, con más propiedad, Auftakt. R. Serrano (1987) 67-73 hace una crítica a la categoría de Fraenkel desde su interpretación de la doctrina estilística antigua para concluir que la base sintáctica y estilística sería un

también como otro colon. La mayor parte del artículo la dedica a analizar con este recurso la prosa griega clásica, por ejemplo la clítica "ἄν". La parte dedicada al latín es menor, por la menor variedad y versatilidad de esta lengua, su mayor rigidez y su pobreza de enclíticas, con todo aplica con éxito sus hallazgos desde los prosistas griegos. Convencido de la unidad de la cultura grecolatina, espera encontrar en la prosa del siglo V y IV a. C. los mismos recursos de énfasis y ejecución de los poetas elegíacos romanos tres o cuatro siglos posteriores, y confirma en ella los mismos tipos de marcar los miembros hallados anteriormente. También añade algunos más: ciertos infinitivos dependientes de verbo y -luego la llamará *base*- el grupo fonético que comienza oración, en la medida en que se distancia de lo anterior o posterior, bien sea como contraposición o como resumen o como adelanto.

En el tercer ensayo, que aparece en 1965, sigue progresando en la comprensión de las estructuras de frase antiguas, corfirmando y ampliando los resultados anteriores, al tiempo que estudia en un amplio cuerpo de textos griegos -también drama y comedia- y latinos la colocación normal del vocativo entre dos *cola*, que resultan así marcados y destacados por él. La misma función fática y enfática encuentra en las responsiones (en sentido amplio) y en las reiteraciones, así como en los *cola* iniciales *(bases).*

En 1968, con su obra de madurez sobre Cicerón y Catón, aporta todavía importantes sorpresas: no son ritmos peculiares los que sirven para identificar los *cola*, sino que, viceversa, son los cola, demarcados por recursos naturales y propios del habla, los que determinan los ritmos. Estos podrán ayudar a verificar otros *cola*, pero no a identificarlos. Sólo esta obra hace envejecer toda una escuela de aproximación clausular a la construcción estilística de prosa, que se ve envuelta en sus propias complicaciones. Incluso en el análisis de los *cola* ciceronianos acabará descubriendo una mayor riqueza y textura que lo que aportaban los análisis anteriores. Sin abandonar sus criterios determinantemente sintácticos, atenderá también a los esquemas rítmicos, pero como resultantes: su validez queda fuera de duda.

La obra de Fraenkel provoca un cambio revolucionario en los trabajos futuros: el concepto de prosa artística que se estaba (y se está todavía, a veces) manejando debe revisarse y ampliarse: la prosa periódica no es patrimonio de una época o unos autores, con una habilidad artística exclusiva, sino que era una consecuencia normal del modo antiguo de hablar dentro de la norma educada. Lo peculiar de cada escritor u orador será el uso de estos recursos, con especial atención a la cadencia, la *concinnitas* de la frase, las repeticiones y anáforas, las figuras del habla... Aunque esta idea, del ritmo natural[265] y sus consecuencias, pueda ser recibida en algunos ambientes con

---

elemento opcional, no imprescindible, del período, como un "constituyente material". Ya Fraenkel había reconocido que la base no forma un colon *a se*, sino el quicio en el que se inserta el colon. Tendremos oportunidad de desarrollar este aspecto cuando tratemos el inciso, en este mismo capítulo segundo: III, 2, C.

[265] El mismo Cicerón es conciente de la naturalidad del ritmo en el lenguaje. Cf. por ejemplo *De oratore* 3, 182 y *Orator* 189.196 .198 . 200.

escepticismo[266], hace ver, con coherencia, como el *ornatus* está presente en la manera antigua de redactar, no sólo "estilística" sino también "estructuralmente".

Un influjo grande de esta enseñanza (junto con la de Wackernagel y Loepfe) se aprecia ya en el *Greek word order* de K. J. Dover (1960) que trata de llegar al estilo después de haber estudiado los determinantes léxicos y semánticos, los sintácticos y los lógicos del plano sintagmático. No trata directamente los aspectos prosódicos ni rítmicos, su objetivo es proveer de una base sintáctica a la estilística del griego clásico, aunque predomina bastante en los ejemplos Herodoto.

Llegar a una visión global del estilo periódico de Cicerón, analizando las estructuras de sus frases, es lo que quiere ofrecer H. C. Gotoff (1979) mediante el comentario pormenorizado de los recursos periódicos del *Pro Archaia.* Va reseñando rasgos de las estructuras de frase como el cierre circular, la asimetría, la fractura, el orden de palabras, la intercalación, el hipérbaton o el quiasmo. Como recursos para redondear el período en la cláusula destaca el uso del verbo (que no sería su posición natural en latín), la función delimitativa de la proposición[267] relativa, el uso de pronombres o adverbios correlativos. Llega a distinguir dos clases de períodos: el antifonario (balance antitético, la segunda parte colma la expectación de la primera) y el progresivo (preferido de Cicerón, en el que sólo al final se resolvería la suspensión, con una anticipación-resolución más sutil). Pero se deja la interrelación entre estructura y significado, que es precisamente lo más efectivo funcionalmente en el ritmo ciceroniano. También, en la puntuación y separación de palabras del texto -personal-, confunde la función de la puntuación -que sería semántica y más bien convencional- con la de identificar la cláusula. Explica el orden de palabras por el estilo, pero sin tener en cuenta la funcionalidad de significado. Parece que simplifica, generaliza y exagera la importancia de Cicerón.

Siguiendo un tipo de investigación estructural, quiero destacar, de una obra colectiva de 1984, *Estudios de prosa griega*, dos artículos, el de López Eire sobre *Formalización y desarrollo de la prosa griega* y el de G. Morocho sobre el orden de palabras. Presentan una concepción amplia del análisis de prosa, en estrecha relación con la poesía y los diversos estilos entre sí. El estudio de la transición de unas formas a otras, o de la interrelación en el mismo autor[268] de varios estilos es interesante, en el primero, lo mismo que, en el segundo, la atención conjunta a hechos fonéticos, gráficos y sintácticos.

---

[266] Trataré en esta investigación de aportar una comprobación más, al estudiar una obra que no pretende ser poética sino pedagógica, y en una época ya alejada del clasicismo por ocho siglos de helenismo.

[267] Como explicaré en su momento (cap. segundo, IV, 7) entiendo por *proposición* la estructura sintáctica propia de la oración, no su sentido semántico o lógico (*proposition*, en inglés).

[268] Por ejemplo Platón. Cf. H. Thesleff (1967) 165 .

En relación con nuestro tema, López Eire estudia la prosa griega según seis estilos fundamentales, relacionados en dos subgrupos de tres. En el primer grupo, tendríamos toda una gama de transiciones desde la construcción paratáctica asindética pura (como mucho con δέ, a la que llama parataxis cuasiasindética) a la coordinación de proposiciones mediante el uso de partículas enclíticas, adverbios, demostrativos o conjunciones que no sean καί; y el estilo kaí hasta la λέξις εἰρημένη[269]. La hipotaxis será un desarrollo evolutivo paulatino a partir de estas construcciones[270] En el segundo grupo, el estilo que mantiene la estructura de las máximas, con la recurrencia propia de los refranes o con palabras clave que se repiten (estilo gnómico-repetitivo); la construcción antitética, con la contraposición paralela de dos ideas contrarias (lo inverso al paralelismo) -de tanto uso entre los sofistas pero no sólo ellos-; y el estilo periódico o λέξις κατεστραμμένη- con los *cola* sometidos a una disposición artística cíclica y caracterizados por el ritmo y la inexistencia de hiato-.

Ignacio R. Alfageme en *Estudios actuales sobre textos griegos. II Jornadas Internacionales*. publica un trabajo[271] en el que analiza el proemio del Λόγος ἐπιτάφιος de Tucídides. Busca la estructura compositiva del texto tanto en la forma como en el contenido mediante la reconstrucción de las pausas originales de la realización elocutiva (en voz alta) que caracterizaban las interrelacionadas unidades de comunicación. Para ello, sin fiarse demasiado de la puntuación -de época posterior a los textos, constituyen una verdadera intrepretación sintáctica *a posteriori* - sigue los criterios de E. Fraenkel en la determinación de los incisos, miembros y períodos. Encuentra que los incisos son la unidad menor, marcados con uno o dos acentos plenos y una longitud máxima de diez sílabas; los miembros, compuestos de dos o más incisos (dos o más acentos plenos, de cinco a veinte sílabas) y los períodos, compuestos de uno o varios miembros, se delimitan por una pausa y tienen un contenido completo. A la terminología tradicional añade el uso de la *frase*, como unidad melódica compuesta de uno o varios períodos, delimitada por puntuaciones fuertes. Dentro de este método, en su trabajo sobre Heródoto, M. B. Morales añade el de *párrafo* , como unidad compuesta de varias frases que le permite, siguiendo su metodología retórica, "delimitar los bloques temáticos concretos que constituyen cada una de las partes del

---

[269] Estilo que responde, como la composición anular -sea anafórica que inclusoria- que le es propia, al deseo de una presentación concertada y sinóptica de los hechos, mientras se da una cierta impericia, que resolverá la subordinación, en presentar la idea central con "todas sus concomitancias, precedentes y derivaciones" (López Eire [1984] 58).

[270] "[...] en cada una de las tres subyace el deseo de hacer más fuerte la relación de una frase con otra mediante la reiteración o la recurrencia: en la primera se repite la partícula δέ; en la segunda, la conjunción copulativa kai y en la tercera, se repite en comienzo de frase la última palabra de la inmediatamente anterior. Y en todo este esfuerzo por conectar una frase con otra no se nos oculta el inexorable avance de la parataxis hacia la hipotaxis" (López Eire [1984] 55).

[271] Cf. I. R. Alfageme (1989) 237-256.

discurso (exordio, narratio, propositio, argumentatio y epílogo) y que desbordan la extensión silábica de una frase"[272]. Los resultados obtenidos en estos estudios hacen ver el fundamento del ritmo de la prosa griega en las estructuras compositivas marcadas por los acentos y el número de sílabas, analizándolas y comparándolas entre sí, sobre todo en los *cola* y en los períodos, por un camino distinto de la búsqueda de los esquemas métricos poéticos (que ha sido el método mayoritario). Además el hallazgo de correspondencia entre fondo y forma en cada una de estas unidades ritmicas estructurales supone una confirmación de la validez del instrumento utilizado. Podrán resolverse también con este sistema algunas dudas o problemas de interpretación en los textos (incluso como criterio de autenticidad, o de crítica textual) pero la aportación fundamental es la percepción global del texto en su verdadera situación, como un conjunto armónico de partes que no se explican por sí mismas sino en función del todo, del cual, la realización rítmica, es su expresión definitiva.

Morales Peco analizando las cláusulas[273] concluye que no existe una estructura clasusular neta ni se ve la relación entre forma métrica, ritmo y sentido en las cláusulas, como sin embargo, lo ha encontrado en la periodología. En el estudio de las cláusulas, estas son las conclusiones[274]: la extensión silábica de las más frecuentes oscilan entre 4X y 7X, siendo 5X la más frecuente; las menores de 4X y mayores de 7X se prefieren al final del período; los esquemas métricos que coinciden en clásusula son -u-, uu--, u--x, u--uux, ---x y --u-x; no existe correlación de sentido clara entre las formas métricas con el mismo ritmo; las bases rítmicas en estas cláusulas suelen ser créticos, dáctilos y coriambos, metros adecuados al final sonoro, grave o enérgico que suele caracterizar estos finales.

En su trabajo sobre Heródoto, M. B. Morales Peco encuentra una serie de correspondencias rítmicas y silábicas, buscadas por el autor, en responsión temática, que se explican por el carácter oral de la composición literaria y el dominio por parte del autor de las regularidades prosódicas. El ritmo es así diverso del de los esquemas métricos, y es especialmente claro en los núcleos temáticos de la obra. Analiza también someramente el uso de las conjunciones y asínteton.

---

[272] Cf. M. B. Morales Peco (1997) 3.

[273] Cf. M. B. Morales Peco (1997)123-134.

[274] Cf. M. B. Morales Peco (1997) 171-172.

II.- INSUFICIENCIAS METODOLÓGICAS EN EL ESTUDIO DEL RITMO LITERARIO.

La dificultad de estudio del ritmo cuando éste no es simple y regular (verso) sino complejo y con una regla diversa (prosa) sería un problema homogéneo (los mismos recursos en mayor o menor grado), si no se tratase de un texto en una lengua ya no hablada (griego común tardío o protobizantino), lengua que además no es la nuestra: por lo que no podemos invocar, como juez inapelable, su realización hablada. Además, el problema se complica porque esta clase de estudios requiere una serie de apoyos teóricos que no son fáciles ni claros. De ahí, y como veremos, que sean tantos los estudiosos que se entreguen a arduas investigaciones para llegar resultados más bien escasos, con una literatura tan abundante como poco clara, por descuidos metodológicos: se suele tomar la parte por el todo y un único camino de investigación (cláusulas finales, complicados "pies" métricos) relega los demás aspectos rítmicos como irrelevantes.

Para complicar más las cosas, el análisis de la prosa artística griega se cruza -en esta época ya está consolidado-, con el cambio drástico de una poética durativa, basada en la duración silábica, a otra acentual, basada en las sílabas tónicas; cambio cuya transición se sabe, se presupone, pero no se estudian conjuntamente todas sus fases y termina por estar mal descrita. Se suele hablar de cambio del acento melódico al de intensidad al mismo tiempo que de la pérdida de pertinencia sintagmática de la cantidad silábica, sin profundizar en la estrecha relación de ambos fenómenos, única vía para explicarlos coherentemente.

Por todo ello es imprescindible que antes de meternos de lleno en el análisis del texto[275] indicado nos detengamos en resolver estos problemas previos, en la medida de lo posible, ya que no son el objeto inmediato de nuestra búsqueda: muchos de los temas que vamos a tocar en este capítulo segundo merecerían una investigación específica. Tratamos primero de aclarar las confusiones terminológicas y metodológicas que nos permitan encontrar cimientos lingüísticos sólidos. Vamos después a escuchar las diversas doctrinas antiguas sobre el ritmo de la prosa literaria. Por último, repasamos someramente las diversas metodologías contemporáneas e intentamos llegar, así, a establecer un método de análisis del texto que ponga al descubierto los elementos rítmicos claves. Un método que tendrá que lograr integrar los diversos factores y visiones rítmicas, desde el punto de vista teórico, y extraer del análisis concreto del texto los elementos poéticamente responsables, desde el punto de vista práctico.

---

[275] Para el año 392, fecha de la *Vita Moysis*, la transición a la estética acentual explicaría el contraste de estilos que hemos observado entre el Niseno y otros oradores de su tiempo, incluso el amigo Nacianceno. Es claro que la cantidad había perdido ya su pertinencia sistemática aunque se conserva la norma ortográfica antigua, como hasta hoy; lo que no sabemos en qué medida podía marcar la práctica hablada poética del tiempo el seguir una norma elocutiva aticista artificial o crear una expresión nueva a partir de la norma hablada.

1.-ACTITUDES METRICISTAS Y MUSICALISTAS.

La historia del estudio del ritmo griego clásico -al latino se aplican igualmente estas reflexiones- está marcada por un enfrentamiento latente pero crónico entre dos actitudes básicas, la de los que parten de la duración silábica para describir los versos, dando por supuesto el ritmo, y la de los que buscan los ritmos para interpretar los versos (y las cadencias prosaicas): metricistas y musicalistas. Ya era así en tiempos antiguos, al decir lapidario de los romanos:

"Rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt"[276]

La primera actitud considera fundamental la prioridad del lenguaje, en la que se da por seguro la pertinencia paradigmática de la cantidad silábica como factor clave de comprensión de los metros griegos; para explicar la concordancia entre lenguaje y ritmo cuando ésta no se explique cuantitativamente tendrán que recurrir a factores rítmicos extralingüísticos o a abandonar el ritmo al campo inexplorable del la realización:

> "[...] la poesía griega resultaba (al menos en un principio) de la armónica intrincación de tres elementos, λέξις, música y ὄρχησις [...]. Para plantear hoy una teoría de los métodos griegos las dificultades son muy grandes [...] ¿qué sabemos de la coreografía de las composiciones cantadas? Absolutamente nada. Y en cuanto a la música poseemos tan solo unos cuantos fragmentos de autenticidad más que dudosa [...] o, en todo caso, de dificilisima interpretación [...]."[277].

Sin embargo,

> "[...] está justificada la consideración del texto poético aparte de la música y coreografía o, con la terminología actual de Jacobson y De Groot, el análisis del *Vers* independientemente de su ejecución, *Vortrag.* Aquel opera con elementos fonológicos con valor distintivo agrupantes, (la cantidad, el isosilabismo, la alternancia acentual, el *word-verse*, el *wordgroup-verse*) en tanto que la ejecución, respetando sólo los elementos fonológicos regulados, opera libremente sobre los demás (tempo, cesuras, pausas) esquematizando tonos y cantidades, etc."[278].

Es la voz de toda una escuela de grandes métricos, que, sin embargo, fascinados por la precisión científica de los estudios fonológicos (paradigmáticos) ignora lo peculiar de los estudios prosódicos: son elementos radicalmente paradigmáticos, existen sólo en la relación, en la presencia, *in*

---

[276] Funaioli [edd.], *Grammaticorum Romanorum Fragmenta*, 304. Cit. por A. M. Devine -L. D. Stephens (1976)132.

[277] J. S. Lasso de la Vega (1961) 140.

[278] J. S. Lasso de la Vega (1961) 141.

actu, no son figura sino estructura, por lo que formalizarlos fuera de esta peculiaridad es deformarlos, confundiendo la prosodia con la fonología. Es entonces cuando no se puede explicar el ritmo del lenguaje -porque esquemas abstractos no hacen ritmo y los ojos no perciben lo que es propio del oído- y hay que recurrir al dudosos refugios.

Para los que, en cambio, buscan primordialmente el ritmo en el lenguaje, las cantidades paradigmáticas de la norma clásica resultan insuficientes para explicar la compleja realidad de una producción inmensa, muy variada y de muy diversas épocas, por lo que tienen que suponer más y diversas cantidades silábicas -al menos siete distingue M. L. West (1970) en su estudio prosódico- o recurrir al acento rítmico, unas veces buscando congruencia con el acento de palabra, otras con ciertas posiciones fuertes del metro o del sintagma: el famoso *ictus*.

Es claro el abuso, cómodo pero falso, de cantidades que no tienen valor sistemático; así como no es aceptable un acento rítmico en contraste con el de palabra -cuando este tenga valor en el sistema-. No se puede cimentar sobre una teoría abstracta universal del ritmo la explicación concreta de un fenómeno que, en buena medida, es irreductible a esquemas, y que, desde luego, es indisolublemente habla. Sin embargo, es también cierto que la prosodia no puede servir sólo para analizar la composición de un verso, sino para percibirlo correctamente[279].

Por todo esto, nos queda el reto de encontrar una prosodia que explique el ritmo del lenguaje sin desnaturalizar su condición de lengua y sin renunciar a la explicación del ritmo, dentro del mismo fenómeno indisoluble del acto de habla artística.

Que es un reto difícil se ve, porque es un problema que ya arrastramos desde antiguo. Desde época helenística hay estudios abstractos del ritmo (que se perciben con la razón, no con los sentidos), como el de Euclides[280], que pone la ciencia de los intervalos (músicos), inseparable de la mística pitagórica del número, al servicio de las construcciones mentales platónicas[281]. Después, en el siglo I Flavio Josefo, -como después en el IV Eusebio de

---

[279] En esto le damos la razón a L. Abercrombie (1927) que hace esfuerzos, desde una rítmica durativa pura, en explicar todos los ritmos. Arranca de un concepto universal de ritmo para aplicarlo al verso griego y latino (sin tener en cuenta la cuestión fundamenteal del acento y sus diferentes funciones), y de ésto todos los ritmos modernos (como si fuesen derivados de los antiguos, y no existiese la evolución de las sensaciones rítmicas y de los recursos rítmicos). Es manifestativo de la actitud racionalista aplicada al ritmo.

[280] Del s. IV-III a. C.; cf. L. Zanoncelli [edd.] (1990) 60-75.

[281] "Los teóricos griegos y romanos [...] no tenían ningún interés por la música tal y como era ejecutada, sino únicamente les interesaba definir los fundamentos teóricos de una música fuera del tiempo." (G. Comotti [1979] 4).

Cesarea y S. Jerónimo[282], buenos conocedores del hebreo y del griego-, al analizar ciertas composiciones poéticas bíblica (Ex15; Dt 32; *Salmos, Job, Lamentaciones*) usan las categorías de la métrica clásica que conocen (hexámetros, trímetros yámbicos, sáficos...). No creo que en tantos autores se pueda decir que es un estereotipo para resaltar la nobleza y la verdad del libro santo (como hizo Aristeas), presentándolo como modelo de estética. Lo cual quiere decir que o no se percataron de las profundas diferencias entre ambas poéticas -pero son técnicos traductores-, o, más bien, analizan los ritmos hebreos sustituyendo los tiempos marcados en griego por la cantidad por las tónicas semíticas -con lo que estamos ya en el *ictus*-. Es lo mismo que ocurre entre la poética latina y la griega, pues ya hay quien propone[283] explicar el sistema rítmico griego con la cantidad mientras el latino sería netamente silábico, y, sin embargo, han compartido ambos sistemas la misma doctrina y las categorías analíticas, por sus propios hablantes -en Roma se hablaba griego por lo menos hasta el s. III-.

En conclusión[284], debemos partir, en el drama o los poemas líricos, de la unidad inseparable de canto, danza y texto, por lo que tendremos un esquema métrico en los tres niveles, palabra, canto y danza, que responden a un mismo ritmo, ya que el poeta era al mismo tiempo compositor, poeta y coreógrafo, de tal modo que el análisis de cada aspecto nos dará sólo una vista parcial -pero no contrastante- del ritmo, que es fruto del conjunto.

Los metricistas[285], generalmente gramáticos para los que sólo las sílabas cuentan, provistos de su regla de oro (una larga =dos breves) se lanzan a la tarea de dar cuenta únicamente de las estructuras silábicas que tienen ante ellos, con un sistema que sirve para los metros más usuales (hexámetro dactílico y trímetro yámbico) pero que falla en tantos otros, y llena de una confusión increíble unos materiales en los que se prescinde totalmente del oído.

Los ritmicistas, han dejado pocos textos (Aristóxeno y Aristides Quintiliano) y no pueden confundirse sus análisis, precisos rítmicamente, con la métrica moderna, que no renuncia a su carácter netamente lingüístico, y que se sitúa por tanto a otro nivel.

---

[282] Cf. G. Castellino (1934) 505-516, que estudia, en concreto, de Flavio Josefo, *Antiquitates* II,16,4; IV,8,44; VII,12,3; de Eusebio, *Praeparatio evangelica* XI,5; y de S. Jerónimo: *Praefatio in Iob*; *Ep. ad Paulam* 30,3; *Praefatio in Eusebii chronica*; *Commentaria in psalmos* 118; *Ad Paulinum*; *Comm. in Ezechiele* 1,XI, 30 y *Praefatio in Ieremiam*.

[283] Cf. E. Pulgram (1974) 78-91.

[284] "La unidad de poesía, melodía y actuación característica de la cultura arcaica y clásica condicionó la expresión rítmica de la melodía a las exigencias del texto verbal. Pero el que el elemento musical y de danza acompañe siempre al texto en casi todas las formas de la comunicación manifiesta igualmente la difusión generalizada de una cultura específicamente musical en el pueblo griego desde los tiempos más remotos" (G. Comotti [1979] 5).

[285] Sigo a H. D. F. Kitto (1941) 99-108, en su descripción de ambas actitudes; cf. también M. S. Ruipérez (1950) 242-250 y A. Guzmán Guerra (1997) 15-16.

Tendremos que abrirnos nuestro propio camino buscando un serio apoyo científico, es decir lingüístico, pero sin ignorar todo el conjunto de datos rítmicos que, como un rompecabezas revuelto, nos ha legado la antigüedad. Quizá podamos, a partir de unas categorías prosódicas verdaderamente sintagmáticas, reconstruir la figura original del lenguaje rítmico, que no es menos rítmico por ser lenguaje ni, viceversa, podemos suponer un ritmo que no se base en factores netamente lingüísticos. Afortunadamente en la prosa no podemos refugiarnos en coreografías ni en acompañamientos instrumentales o interpretaciones vocales para excusarnos de la búsqueda de los factores rítmicos dentro del propio texto.

Terminología musical.

Si echamos un vistazo a la doctrina[286] musical antigua, disciplina de importancia fundamental en aquel tiempo -hasta el cósmos era música en sus siete esferas-, no resultan familiares los términos -que se han adoptado después en métrica- y reconocemos el parentesco entre poética y música, ya que ambas están orientadas a la armonía[287]: una con la voz significativa humana, otra con el sonido, en general. Y en este sentido, es evidente que nuestros estudios métricos caerían dentro de la ciencia musical antigua[288] -así nos lo encontramos en el *De musica* de Agustín de Hipona-. La "música" se compone de sistemas, intervalos y notas, como el discurso de palabras, sílabas y fonemas.

Los estudiosos modernos se han situado ante la ayuda que pudiera prestar la música griega para el estudio del ritmo literario, con las mismas dos actitudes contrapuestas e igualmente insuficientes. Por una parte, los gramáticos, que dan por supuesto la suficiencia estructural de la diferencia cuantitativa de largas y breves para explicar el ritmo griego de palabra e

---

[286] Cf. Aristóxeno, *Elementa harmonica*, editado por R. da Rios (1954), funde los elementos pitagóricos y los experiementales y constituye el transmisor de toda la doctrina musical para la posteridad. Además tenemos los manualistas posteriores, editados por L. Zanoncelli (1990): Euclides (s. III a. C.), Cleonides (escuela aristoxénica s. II-III), Nicómaco de Gerasa (pitagórico s. I-II), Baquio el Viejo, Gaudencio , Alipio y Ptolomeo, todos del s. IV. Una buena visión general, cf. G. Comotti (1979) 15-49.

[287] "La armonía es la ciencia teórica y práctica de las propiedades naturales de la serie de los sonidos musicales, donde se entiende por sonidos musicales el agregarse de los sonidos e intervalos según un determinado orden." (Cleonides, en L. Zanoncelli [1990] 76). "Armonía indicaba de hecho un conjunto de rasgos que concurrían a individuar un cierto tipo de discurso musical: no sólo un disposición particular de los intervalos sino también una altura determinada de los sonidos, un determinado acompasamiento, el color melódico, la intensidad, el timbre; elementos todos que caracterizaban la producción musical de un mismo ámbito geográfico y cultural." (G. Comotti [1979] 27).

[288] Nicómaco de Gerasa clasifica la voz humana en dos clases, voz continua (habla, lectura) y otra discontinua (canto), ésta limitada por naturaleza, aquella sin más límites que el inicio y el fin de la elocución. "La voz se presenta en dos modos, continuo (el discurso, en el que no se perciben claramente los intervalos) o melódico (diastemático, cuando la voz pasa de una nota a otra en intervalos)." (Cleonides, en L. Zanoncelli [1990] 76).

intentan explicar la falta de resultados concretos con el recurso a un sentido exquisito antiguo que hoy hubiéramos perdido. Por otra, los ritmicistas, que, viendo la insuficiencia de este solo dato desde el plano de la realización aun para explicar tantos fenómenos rítmicos de palabra, tienden a proyectar las teorías musicales en sus análisis rítmicos de los textos literarios.

Sin embargo, si nos cuidamos de observar bien los datos, sin descuidar las dificultades, no encontramos con que hay algunas luces que ayudan a establecer el ritmo literario griego desde el campo de la música. El ritmo, tal y como se realizó en el mundo griego desde sus orígenes, era un conjunto indisoluble de palabra, melodía y danza. De hecho, etimológicamente, esto significa "μουσική (τέχνη)". Por ello, en principio, el estudio del ritmo debe ir unido. Ciertamente, estaban ya divididos desde antiguo los tratadistas del ritmo musical en teóricos (pitagóricos, platónicos) y prácticos (Laso), con la victoria desgraciada de los primeros sobre los segundos: Aristides Quintiliano[289] y todos los teóricos que se nos han conservado. Sólo Aristóxeno presenta un cierto equilibrio[290]. Además, los datos que obtenemos de la teoría no aportan mucho (ni siquiera se compaginan con los escasos documentos musicales que conocemos hoy).

La realización de todos los poemas antiguos hasta el drama será siempre musical, siendo normalmente el ritmo de palabra el que marque el ritmo melódico y de danza. Sin embargo, en el siglo V se produce una revolución ritmica (Timoteo[291]) que acabará por separar estos elementos: la danza saldrá del teatro helenístico y romano, la melodía impondrá su ritmo a las palabras y no se someterá a los géneros fijos tradicionales. ¿No será este fenómeno correlativo al cambio de pertinencia de la cantidad silábica en favor del acento?

---

[289] Sigue los esquemas aristoxénicos en el s. IV de nuestra era (se solía ubicar en el s.II), presta atención a la relación entre música y texto (cf. *De musica* , I, 12) y disntigue ya entre la música antigua -que no distinguía entre ritmo y metro- y la nueva, dividida ya entre ritmicistas -que consideraban sobre todo la realización rítmica en el canto- y metricistas -que atendían preferentemente a la figura métrica del texto-. Cf. G. Comotti (1979) 47.

[290] Discípulo de Aristóteles, dedica sus *Elementa harmonica* a transmitir la doctrina clásica sobre las melodias (para lo cual hace falta -dice- oído, inteligencia y memoria), mientras en los *Elementa ritmica* analiza desde el punto de vista perceptivo los valores temporales del texto en la ejecución musical (pero un ritmo que, desde Timoteo, ya no estaba vinculado al metro poético). Cf. G. Comotti (1979) 46.

[291] Timoteo de Mileto (ca. 450-360 a. C.) marca ya el triunfo de la revolución musical, a despecho de Aristófanes y otros tradicionalistas: "la distinción entre *metros* y*ritmos* es un testimonio significativo del nuevo tipo de relaciones que se da entre las estructuras del trxto poético y las medidas del tiempo musical. Anteriormente, el ritmo musical estaba predeterminado por el alternarse largas y breves en el texto poético, cuyo metro se imponía como base rítmica de la *performance*: el desarrollo rítmico se acomodaba así en todo al esquema métrico del texto. El carácter mimético de la *nueva música* requiere sin embargo la más amplia libertad en los ritmos además de en las melodías, para evocar con eficacia la variedad de las situaciones descritas por el texto.". (G. Comotti [1979] 38). Cf. también :35-49.

La división de ritmos que enfrenta a los diversos autores nos puede aportar luces, ya que desde diversas perspectivas, integradas, podremos apreciar la verdadera dimensión de este fenómeno. Pero, para ello, es necesario hacer un verdadero diccionario relativo e histórico, ya que en cada autor, género y época un término adopta un uso peculiar. De los textos con notación musical no podemos extrapolar conclusiones sobre la cantidad silábica, ya que su interpretación en conjetural.

Es interesante, continuando con la ayuda de la evolución de las formas musicales, considerar las distintas etapas de la separación entre música y métrica. Un dato cierto nos lo da el modo de concebir la función dramática de la música en Eurípides[292] con el que irá perdiendo su carácter tradicional, de soporte melódico del texto literario, para llegar a ser elemento de conotación expresiva de situaciones dramáticas, emociones. Será este estilo el que se acabe imponiendo en el teatro helenístico, pero no deja de ser significativo que, en su momento, fuera ásperamente criticado por Aristófanes, por llenar su drama de arias populares de baja estofa con el fin de envolver emotivamente al público. Probablemente detecta también el comediógrafo el cambio de la técnica tradicional.

Efectivamente, una experta[293] en lírica y métrica coral nos explica que la diferencia entre versos recitados y cantados no es la misma que la que se da entre entre versos que se repiten linealmente (κατὰ στίχον) y aquellos que son articulados entre sí (estanza), ya que sólo el hexámetro -por su carácter narrativo-y el trímetro yámbico dramático -como reflejo del ritmo hablado- podían recitarse sin necesitar el soporte musical. En su comienzo todo verso era cantado; los recitados[294], lo serán probablemente con un apoyo intrumental.

La disciplina música griega estaba compuesta de armónica (nuestra música), rítmica y métrica. Se ocupa de la enseñanza de las notas, intervalos, sistemas, géneros, tonos, cambio y melopea. Las notas se organizan dentro de los 13 modos aristoxénicos[295]. Estos se forman con la escala fija de dos

---

[292] Cf. G. Comotti (1979) 36.

[293] Cf. A. M. Dale (1963) 46-50.

[294] Analiza también A. M. Dale en este artículo el origen de estos dos metros: el hexámetro no será una amalgama de unidades más pequeñas ni evolución de otros metros, sino un esquema métrico que estructura cada frase de acuerdo a la naturaleza prosódica del griego de entonces; después de la época arcaica el número de breves irá disminuyendo alarmantemente, con la contracción y alargamiento silábicos, lo cual contribuirá a alterar igualmente el ritmo verbal - Cf. A. M. Dale (1963) 46 nota 3-. El trímetro y el tetrametro trocaico nacen en relación con Arquíloco, aunque no se pueda todavía hablar de metro yambo-trocaico.

[295] Que luego serán quince tropos o tonos, por una división y notación arquetípica, -de hecho el tono hiperlidio es igual al hipofrigio (sol), el hipereolio al hipojónico (fa#) y el hiperfrigio al hipodorio (fa)- una octava más altos.

octavas -diversas en que admiten dos semitonos más que la nuestra- según comienze en una u otra nota.

No es fácil seguir estas doctrinas, por la dificultad terminológica y científica. Por ejemplo, no podemos tomar un tono antiguo por uno de los nuestros, o al hablar de unidad mínima (la diferencia mínima perceptible por el oído humano en un sonido) no podemos tomar una categoría perceptiva por acústica -como son las nuestras hoy-. Con todo, conozcamos[296] al menos los conceptos fundamentales que utilizan, para poder situarnos en la lectura de los textos.

Llaman los manualistas nota al apoyo de la voz melódica en una sola altura (*tásis*), es el elemento musical mínimo. El sistema músical inmutable tiene 18 notas[297] que se distinguen en fijas (porque delimitan intervalos de cuarta y quinta) y móviles. *Díesis*: es el elemento mínimo de un intervalo, la unidad mínima que somos capaces de reconocer entre una nota y otra. Equivale a un cuarto del tono[298]. Por consonancia se entiende la fusión de dos notas de distinta altura en la que ninguna prevalece. Hay seis consonancias en el sistema perfecto: de cuarta (dos tonos y medio), de quinta (tres y medio), de todos los seis tonos, de todos más cuatro (décima), de todos más cinco (undécima) y doble de todos. *Diástema* (intervalo)[299]: diferencia entre dos notas diversas. Distingue doce de cuarta, diez de quinta, ocho de sexta (todos), cinco de décima, tres de undécima y uno de docena.

Tenemos así:

Consonancias=	4	5	6	10	11	12
Tonos=	2,1/2	3,1/2	6	8,1/2	9,1/2	12
Intervalos=	12	10	8	5	3	1

Por género[300], se entiende una determinada división del tetracordo. Son tres: diatónico (procede por semitono, tono y tono), cromático (por semitono,

---

[296] Sigo las definiciones de Baquio el Viejo (s. IV) en su *Introducción al arte musical*, ed., trad. y comentario L. Zanoncelli (1990), 252-285.

[297] Nota "phthóggos" el apoyo de la voz en una altura ("tásis") melódica. Elemento musical mínimo. Cada una se distingue por un signo, un nombre y una altura ("dúnanis"). Las notas presentan tres especies ("eídee"): final, media e inicial, dentro de las cuales se da consonancia de las notas.

[298] Tono se entiende tanto de la altura tonal como del intervalo (cantar o tocar un tono más grave o más agudo así como la medida de la diferencia de sonidos).

[299] "El intervalo se capta intelectualmente, pues si se lo captase acústicamente incluso un profano que escuachase a los citaristas o los flautistas o los cantores, sería capaz de individuar los intervalos" (Baquio el Viejo [s. IV] 307 = Zanoncelli, L. [1990] 272).

[300] Género: Con esta categoría, distingue el musicólogo dos clases de sonidos, los musicales ("emmelés") de los hablados ("pesós") -que son éstos propios de los rétores y del habla

semitono y tres semitonos) y el armónico (díesis, díesis y dos semitonos) de grave a agudo en el orden ascendente, y, a la inversa, en el descendente. *Systema*: el sucederse de más de dos notas musicales. *Melos* es el paso del agudo al grave o viceversa a través de las notas musicales. *Pyknón:* es la unión en cualquier género de dos intervalos menores. *Tetracordo* (serían nuestros acordes): estructura de notas musicales que consuenan con un intervalo de cuarta en sus extremos. Hay tres clases, según el *pyknón* sea grave, medio o agudo. En el sistema inmutable funcionan 5 acordes. Conoce tres registros musicales, el agudo, el medio y el grave. Los modos melódicos son cuatro: ascendente, descendente, reiterado y sostenido. *Trópos* (modos, figuras): son formas ordenadas de agregación musical, y presentan unos autores tres (lidio, frigio y dorio) y otros siete (misodorio -el más agudo-, lidio, frigio, dorio, hipodolio, hipofrigio e hipodorio -el más grave-) con seis tonos de diferencia, (uno entre cada uno salvo semitono entre misodorio y lidio y dorio e hipolidio). *Metabolé*: Hay siete cambios posibles dentro de cada modo (según cambie el sistema, género, tono, *ethos*, ritmo[301], ejecución rítmica y determinación rítmica). Por *rythmos* se entiende una figura métrica[302] (dáctilo, yambo...) cuya conducción *(rythmû agogé)* se realiza según arsis[303] o tesis[304].

Establece tres tipos de tiempos: sílaba breve (u), larga (-) e irracional (x), siendo el tiempo breve la unidad, doble el largo e intermedio el irracional, que no guarda proporción con los otros dos. Se pueden combinar de 4 modos: breve-breve, largo-largo, largo-breve y largo-irracional.

Según cómo se interpreten, las teorías musicales conservan todos los datos de los análisis rítmicos antiguos y pueden suministrar elementos que los gramáticos han pasado por alto en los suyos. Así los datos de la rítmica de

---

común-, según tengan los intervalos determinados -las notas musicales- o indeterminados -fonemas hablados-. una determinada división del tetracordo.

[301] "Ritmo es una medida del tiempo realizada mediante un cierto movimiento. Según Fedro es la disposición métricamente adecuada de sílabas interrelacionadas. Según Aristoxeno es el tiempo articulado en el cual puede encontrarse un orden rítmico. Según Nicómaco es el movimiento ordenado de tiempos. Según Leofanto es la combinación de tiempos considerados en razón de su recíproca proporción y simetría. Según Dídimo es una determinada estructuración del son. Así el son estructurado de un modo determinado establece el ritmo, que tiene lugar tanto por medio de palabras, como de melodía o de movimientos corporales". (Baquio el Viejo [s. IV] 313= Zanoncelli, L. [1990] 278).

[302] Metro. Todas las clases compuestas de métros o de ritmos se miden con sílabas, pies y cataléxis -la sílaba final que falta en un metro-. "Sílaba que es el conjunto de dos o más elementos que consuenan con una sóla vocal" (Baquio el Viejo [s. IV] 312= Zanoncelli, L. [1990] 278). El discurso de compone de voces articuladas de signos, palabras ("léxis"). La base es la combinación de dos pies o de un pie y catalexis.

[303] Arsis la define como el momento en que se comienza el movimiento (que mide el ritmo), al alzarse el pie; tesis el posarse. No se tiene en cuenta el tiempo que pasa entre arsis y tesis, ya que por su brevedad, aunque se pudiera cuantificar, escapa a la vista y al oído.

[304] Los ritmos los divide Baquio el Viejo en seis simples y cuatro compuestos. Simples: comienzan con arsis, hegemón (uu), yambo, anapesto, recto (x-) y con tesis inicial el coreo y el espondeo. Compuestos el peán (-uuu), el baqueo (uu--), el docmio (u-uu-) y el enoplio.

Aristoxéno, al decir de H. D. F. Kitto (1941), son más claros y más congruentes que muchas construcciones metricas modernas que suponen un sentido del ritmo extraño y diverso, y que acaban siendo arbitrarias, y por lo mismo erróneas. No hay ningún elemento antiguo que nos autorice a suponer que el sentido rítmico de los antiguos griegos sea diverso del nuestro, quizá fuera menos rígido y pobre que los europeos de nuestros tres últimos siglos, pero no diferente. El caos métrico es fruto de los metricistas, a quienes les basta tener claros los datos a los ojos, aunque se le forme un caos al oído: por eso, los criterios de tiempo o ritmo de Aristoxeno no le interesan para nada a Hefestión.

La concepción rítmica de Aristoxeno la explica así: el ritmo es una determinada disposición de tiempos, siendo secundario si esos tiempos se realizan mediante palabras, notas o silencios (mientras lo metricistas piensan únicamente en las sílabas). Para analizar el ritmo hay que dividir el tiempo en intervalos *(chrónoi)* en cuya disposición proporcionada consiste el ritmo. Pero el texto no se divide por sílabas (como piensan los gramáticos) sino por los tres elementos del poeta-compositor: palabras, notas y danza. Lo importante para el ritmo será que se perciban las diferencias entre los intervalos, marcados por los tres elementos, por dos de ellos, o sólo por uno; y, desde este punto de vista, no es el ritmo silábico sino el último responsable.

La clasificación de metros aristoxéncia no se basa en el orden de las sílabas sino en la distinción rítmica (doble, triple -o quintuple-) de arsis-tesis o viceversa. En cada pie[305] la tesis es igual (anapesto, dáctilo y espondeo) o doble (yambo, troqueo, jónicos) que el arsis, expresando con término de danza (no música) nuestra tiempo doble o triple con su *daktylikòn génos* y *iambikòn génos*. Según esto, la unidad rítmica depende más de la *agogé* - tiempo ejecutivo- según sea monopodia, dipodia o tetrapodia, que del esquema métrico. Por ello, puede clasificar el pie trocaico en el género yámbico (ya que tesis y arsis son en proporción 2/1 o sea - / u), mientras el metro trocaico, en el género dactílico (ya que tesis y arsis son en proporción 1=1).

---

[305] La categoria *pie* no tiene verdader a base científica, al menos en métrica -y en música se habla más bien de compás-; es fruto de la erudición antigua cuando transmite ya una métrica clásica que no está ya viva a efectos productivos, sino en élites intelectuales. Es una categoría innecesaria lingüísticamente y que se presta a confusión de planos analíticos: cf. P. Maas (1923) 6; B. Snell (1955) 3 nota. Incluso es probable que el término mismo haya sido erróneamente tomado de la rítmica semítica, como defiende E. Podechard (1938) 81-82: los griegos habrían tomado el dinámico *paso* semítico por el estático *pie*, y habrían transmitido así un término confuso a los latinos y éstos a los modernos. De contrario parecer es J. Luque Moreno (1994) 12: "Pero la autenticidad de los pies como unidades rítmicas en los versos antiguos (en aquellos donde funcionan, como, en general, los de la tradición jónica) debe, a nuestro juicio, quedar fuera de toda duda, si se tiene en cuenta, en un sentido, el sustrato musical que sustenta dichos versos y, en otro, la base de la teoría rítmico-musical que subyace bajo la teoría métrica tardía (por más que haya desvirtuado los conceptos de su antecesora). Y otro tanto ocurre con su funcionalidad y efectividad a la hora de analizar y describir por nuestra parte dicho material versificado". Y cita, a continuación a W. de Groot (1932) 257, para quien el pie es la coordinación mínima entre una serie de sílabas,

Es claro que este tipo de análisis no es métrico, desde nuestro punto de vista, ya que aplica esquemas rítmicos universales que sirven para una clasificación tan fácil como inútil de los sistemas métricos: será útil para memorizar escolásticamente o analizar con una aritmética abstracta los datos recogidos de los versos, pero no explican su origen, no sirven para su comprensión como hecho de lengua y no aportan siquiera una verdadera percepción rítmica del texto. Por todo ello; no creo que podamos explicar lo oscuro con lo más oscuro, ya que las lagunas e incógnitas de nuestro conocimiento de la música griega son mayores aún que las de la métrica. Pienso que los antiguos han transmitido la doctrina que se fraguó en los tratados teóricos precisamente en la medida que tenían que sustraerla al olvido por el desuso práctico. La historia del canto y la música cristiana antigua -heredera legitima de la música griega, hasta en sus modos- es paradigmática: mientras estuvo en uso en la comunidades, se transmitía por tradición y contagio, con modos libres y sin notación escrita; cuando se fue perdiendo la continuidad vital se hizo necesaria la recopilación, codificación y normativa -a la que debe el nombre, *Gregoriano*-. No es nada fácil hoy, a pesar de contar con toda esa ingente notación escrita interpretar correctamente unos cantos, que sabemos tenían otras tonalidades (había cuatro modos dobles frente a nuestro único modo doble), eran de ritmo libre y no medido. Por ello, aun hoy resulta un lento aprendizaje ejecutarlos y cuenta más la práctica y el espíritu en una comunidad que lo viva que el puro estudio teórico.

2.- LECCIÓN METODOLÓGICA DEL *ICTUS*.

La enseñanza que pretendo extraer del repaso a la cuestión del *ictus* es sencilla: todos tienen razones pero ninguno tendría razón si resultara ser un problema mal planteado[306]. De ahí que merezca la pena estudiar las categorías lingüísticas que queramos emplear antes de empozarnos en un pantano semejante. El problema en torno al *ictus* nos revela cómo los estudios estilísticos y rítmicos han ido acumulando datos[307] sin lograr encontrar una explicación satisfactoria de todos ellos. Los hechos que no encajan con los presupuestos teóricos de cada investigador son simplemente desdeñados.

La primera dificultad será entenderse, porque no todos llaman *ictus* a lo mismo. De hecho nosotros no usamos esta terminología sino cuando transmitimos la discusión al respecto, para no hipotecar el resultado. Incluso hay quien[308], tras largos estudios, renuncia a la posibilidad de definir con seguridad la naturaleza del *ictus* y del acento de prosa -el problema se encuentra estancado como cuando empezó-, y, al mismo tiempo afirma que es una categoría imprescindible si se quiere dar vida a la investigación sobre el ritmo:

> "Los latinistas han examinado los fonemas independientemente del ritmo, separando datos inseparables, sin distinguir entre fonemas en posición fuerte y en posición débil, lo que les ha llevado a falsear numerosas conclusiones. [...] Los estudiosos han discutido y, probablemente, discutirán bastante todavía sobre el misterioso *ictus*. Sin embargo, sea cual sea su naturaleza, lo cierto es que su existencia no se rechaza, porque es irrefutable, y su importancia es segura [...]"[309]

---

[306] A este tema le dediqué un trabajo en nuestra facultad de filología en 1988 con el Dr. Guzmán y, posteriormente, una búsqueda de las bases prosódicas del problema en una tesina, en 1990, dirigida por el Dr. Laso de la Vega. Para una tratamiento sintético, cf. A. Guzmán Guerra (1997) 26-31. La mejor monografía sobre este tema la tenemos en español con el reciente *Arsis. Thesis. Ictus* de J. Luque Moreno (1994).

[307] Hemos referido ya en la historia de los estudios rítmicos la discusión sobre el tema en sus principales protagonistas. No es fácil dividier entre unos y otros los investigadores, porque la gama de opiniones, categorías y planteamientos no es homogénea. Por ello recojo ahora simplemente en orden histórico los principales estudios de este siglo último sobre el acento rítmico, sean cuales sean sus conclusiones: Ch. E. Bennett (1898) 361-383; E. H. Sturtevan (1923a) 319-338; P. Lieger (1926), E. Fraenkel (1926); F. Novotny (1929) 149-169; M. G. Nicolau (1930) 44-64; G. Pasquali (1930); E. Vandvik (1937); H. Hagendahl (1937) 57-82; W. H. Shwring -K. J. Dover (1949); A. Schmitt (1953); A. Dihle (1954); O. Seel -E. Pöhlmann (1959); N. I. Herescu (1959) 136-137; A. Setti (1962 y 1965); L. E. Rossi (1963 y 1964); D. Norberg (1965); J. H. Michel (1970); W. S. Allen; R. Grotjahn (1981); R. Schmiel (1981); Goodell (1985); R. G. Hall -St. M. Oberhelman (1985); O. von Skutsch (1987); J. Luque Moreno (1994).

[308] Cf. N. I. Herescu (1959) 136-137.

[309] N. I. Herescu (1959) 137.

Vamos a repasar los argumentos[310] que se resisten a fundamentar el ritmo del lenguaje en el acento rítmico de verso (o de prosa). Según éstos, ningún lenguaje puede ser forzado a una a pronunciación artificial al servicio de su poesía; asumir un *ictus* intensivo supone adoptar un segundo criterio -diverso del durativo- para analizar la poesía; no se encuentra base para tal pretensión en los gramáticos y retoricos antiguos. Cantidad e intensidad no pueden coexistir como marcas al mismo tiempo: la sílaba puede ser o destacada por la cantidad, por tono o por la fuerza espiratoria, pero no con interferencias. El *ictus* métrico es sólo durativo pero no se capta por el descuido habitual de la duración vocálica y silábica: el metro es cantidad. El habla clásica no tiene *stress* (como las germánicas) sino duración; un *stress* haría que la pretónica y postónica se abreviasen y esto está en contra de los fenómenos cuantitativos de la lengua clásica -esto ocurrirá precisamente en la evolución del latín a las lenguas románicas-.

Los argumentos de los defensores[311] del *ictus,* por otra parte, son básicamente, que, en línea de principio, no se puede negar, por mera incompatibilidad teórica, la relevancia rítmica del acento en los textos clásicos. Pero fundamentan la compatibilidad en un acento rítmico que no coincidiría con el acento de palabra -que presenta funciones paradigmáticamente distintivas en la lengua, incluso en la koiné-; que sería un elemento expresivo (en el plano de la realización) y redundante (en el plano de la estructura) en el sintagma ; es decir, no tendría, en principio, función gramatical ni semántica, sino artística y afectiva;que sería un elemento libre, aunque previsible y perceptible en ciertas condiciones, bien como una relevancia acentual de ciertas posiciones fuertes , bien como un refuerzo de ciertas inflexiones tonales; es decir, podría considerarse como un alófono de la pertinencia durativa o de la pertinencia tonal, respectivamente. Su realización fonética sería plenamente posible, tanto en un sistema *cuantitativo* - refuerzo de ciertas posiciones cuantitativas o tonales- , como en un sistema *intensivo* -relevancia de ciertas posiciones acentuales-; sobre todo, porque la realidad fónica no es la pura concreción de un sistema abstracto excluyente -o cantidad o intensidad-, sino un complejo haz de interacciones armónicas del que abstraemos y aislamos componentes distinguibles, pero no separables.

Pero es cierto que aunque con estas condiciones el argumento principal[312] contra el *ictus* se desarticula, también es verdad que un tal acento rítmico es totalmente artificial, sólo sirve para ayudarnos a nosotros a percibir

---

[310] Fueron formulados ya por Ch. E. Bennett (1898) 361-383 para la poesía latina.

[311] Seguimos los formulados por G. L. Hendrikson (1899) 198-210 y 412-434; E. H. Sturtevant (1924) 51-73 y A. Setti (1962) 133-189 y (1965) 387-403. También se puede rastrear la discusión en lo textos generales sobre el acento: como G. Bernardi (1964), M. Halle -J. R. Vergnaud (1987) y las monografías de W. S. Allen (1965, 1968 y 1973), y la reciente de J. Luque Moreno (1994).

[312] Con la imposibilidad teórica ha sido planteado y resuelto con frecuencia este espinoso tema: "La negazione dell' *ictus* quale elemento iniziale del verso è conseguenza necessaria della negazione dell' accento d' intensità nella lingua" (Pasquali, 1943 cit. por A. Setti [1965] 390).

el ritmo antiguo, pero no lo explica genéticamente ni lo justifica científicamente. Es una solución demasiado fácil, ya que no es lo mismo un estado de lengua donde la duración es distintiva que donde no lo es, lo mismo que el tono acentual. Y es este el verdadero problema previo que hay que resolver.

A la acusación de ser una innovación al leer los versos clásicos el destacar los pies marcados, se responde que los intervalos temporales son esenciales al ritmo, ya que la regularidad de intervalos de marcas acentuales define el verso como su irregularidad la prosa. No sería, pues, una artificiosidad injustificable, ya que la diferencia intensiva griega y latina, que no tendría uso gramatical, lo puede tener emotivo y poético.

En cuanto al argumento *e silentio* de las fuentes antiguas, no sería argumento definitivo, por no ser siempre conscientes los gramáticos de las diferencias no pertinentes sistemáticamente; además se encuentra testimonios tanto como rastros terminológicos que pueden ser interpretados afirmativamente.

El problema fundamental es que no está nada claro lo que se entiende por *ictus*, que acaba designando rasgos distintos en cada autor, según su peculiar concepción prosódica. Lo que sí está claro es que se usa como comodín para explicar los puntos obscuros pendientes de solución o dar otra explicación a hechos explicados métricamente. No se accede a él, ni de una ni de otra parte, con la paciencia inductiva hasta construir una teoría general; se arranca de él apriorísticamente -para afirmarlo o negarlo- y se construye así, consecuentemente, la métrica.

Podemos achacar a los negadores del *ictus*, un conformismo excesivo con los datos de la lengua, un reduccionismo o abandono explicativo de los hechos rítmicos, una limitación de la métrica a la clasificación taxonómica y la reconstrucción textual sin mayores transfondos lingüísticos, una desconfianza total de los autores rítmicos antiguos, una concepción visual y no acústica de la lengua. Pero a los defensores, igualmente, tendremos que decir que toman acríticamente doctrinas rítmicas antiguas proyectando ancrónicamente sus propias concepciones, que pretende explicar con recursos secundarios hechos explicados ya por factores pertinentes, que buscan en los textos poéticos más el refrendo de sus construcciones rítmicas que el ritmo inherente que pueda educirse de los datos seguros, que dan importancia a testimonios muy concretos sin ninguna perspectiva global, y que confunden lengua y música.

Por ello, pienso que la principal lección que se desprende es que debemos ser más conscientes de las limitaciones de nuestras concepciones prosódicas, pues solemos tener una concepción simplista del acento y su función estructural -no sólo expresiva- en métrica, sin tener que identificar esto con un *ictus* arbitrario. Las investigaciones fonéticas actuales ponen claramente de manifiesto la complejidad del tema, pero, a pesar -o mejor- precisamente por ello, debemos buscar la solución más en un tratamiento de prosodia sintagmática que de la fonética paradigmática. Separamos engañosamente un sistema métrico cuantitativo de otro acentuativo, como si

fueran inconciliables y contradictorios, mientras que, de hecho, el segundo se ha desarrollado en el seno y a expensas del primero, lo cual exige rasgos de afinidad muy netos y épocas de convivencia prolongada. En este sentido la categoría métrica mora me parece tan problemática como el *ictus*.

En un tiempo, los rasgos cuantitativos fueron pertinentes, mientras los intensivos redundantes, a lo largo del helenismo se irá invirtiendo el proceso, con el resultado conocido; pero el período de transición exige, además de unos hitos diacrónicos, unas premisas sincrónicas que posibiliten el paso de los elementos latentes a los elementos patentes. Desde el pundo de vista analítico, se habla de que el acento antiguo será tonal y el moderno intensivo, sin embargo, hemos de asentar claramente que en los acentos modernos el rasgo tonal desempeña una función no sólo igual, sino superior, al de la intensidad o la duración, como parámetros fonéticos. Desde el punto de vista histórico, está más o menos precisa la época de percepción del cambio, pero no sus etapas ni su relación, inversa o directa, con el cambio cuantitativo.

Sobre el argumento *e silentio* de las fuentes antiguas no podemos pronunciarnos sin precisar antes qué entendemos por *ictus*, en el contexto de una teoría métrica y prosódica coherente; y sin un estudio lo más exhaustivo y razonado posible de las distintas fuentes con respeto a la concatenación histórica y a un integración analógica de los datos. Tenemos derecho a discrepar, pero no a ignorar ni a manipular los testimonios: se ignoran cuando se les desprecia sin explicar sus opiniones, se les manipula cuando se les hace decir lo que nos conviene, acudiendo siempre a la cita parcial y no contrastada.

De todos modos, no puede hacerse de este argumento de silencio el punto fundamental para negar el *ictus*, por cuanto puede explicarse suficientemente por muchos motivos[313]: falta de conciencia lingüística de rasgos redundantes en el sistema, análogamente a otros rasgos fonéticos[314], carencia de categorías precisas y de técnicas de investigación adecuadas, adscripción de la intensidad rítmica al hablante -como rasgo cinético- y no al oyente -no sería un rasgo auditivo[315]-. De hecho, no hay más que comprobar que, todavía en nuestros días, el campo de la acentuación, la entonación y la rítmica constituyen el ámbito fonético más difícil de precisar y donde se encuentran las más dispares teorías.

En suma, en todos los tratamientos observados quedan pendientes las siguientes tareas:

- un estudio global e integrado, sincrónico e histórico, de todos los testimonios métricos y rítmicos de la antigüedad que arroje una teoría básica o al menos datos seguros. Resulta paradigmático el silencio, desdeñoso pero sin

---

[313] Cf. A. Setti (1965) 402.

[314] Cf. W. S. Allen (1973) 274.

[315] Cf. W. S. Allen (1973) 83.

explicación, o las interpretaciones abusivas, de los textos aristoxénicos: no hay razones para ignorar datos del s. IV a. C. como "tardíos" o "escolásticos", como tampoco se puede tomar el texto como pretexto para malabarismos musicales y reinventar la métrica antigua con desprecio de los datos poéticos.

- un sistema prosódico completo, que ponga en su lugar estructural las relaciones sintagmáticas propias del lenguaje, cuyo olvido y subordinación frente a las asociaciones paradigmáticas, explican, a nuestro entender, esta "ceremonia de la confusión" métrica.

En efecto, se echa en falta, en cuanto de abre cualquier tratado de fonología o de métrica, un tratamiento de lo prosódico que no se reduzca a estudios marginales dentro de la fonología, ni a breves indicaciones prácticas y metodológicas dentro de la métrica.

Si esta cuestión es postergada; -y tiende a solucionarse conformista y rapidamente o a llenarse de subjetivismos rítmicos-, no lo es por su irrelevancia, sino por su incomodidad: es aqui donde salen a relucir todos los "trapos sucios" de la métrica y de la lengua, todas las lagunas, todos los problemas. Pero esta es también su grandeza, como un reto y una espuela de una auténtica "docta ignorancia".

- un planteamiento objetivo de las realidades rítmicas, sin desmembrar el ritmo en sus componentes y sin confundir el plano de la realización con el de la estructura en la concepción poética.

- una coherencia terminológica con base científica: no es lógico confundir los rasgos fonéticos (físicos) como duración, intensidad, tono.... con los hechos prosódicos (estructurales) como son acento, cantidad y entonación.

- una diferenciación metodológica clara entre el campo de la realización y el de la estructura que se va asentando en los estudios lingüísticos, pero que falta todavía en este tema. Mucho me temo que la pretendida diferencia del sitema cuantitativo y del intensivo, lo que está encubriendo son hechos estructurales, no físicos, de funciones acentuales diversas.

3.- EL ESTUDIO DE LAS CLÁUSULAS.

La tradición analítica del ritmo de la prosa artística, como hemos podido observar en el repaso histórico, se ha reducido en buena parte al estudio de las cadencias finales o cláusulas. Hemos visto los avances que suponen algunos trabajos con innovaciones metodológicas así como el desarrollo de los estudios del *cursus* latino[316]. Pero hay que señalar también que este progreso es todavía insuficiente para dar cuenta real de todos los recursos rítmicos, incluso los más importantes.

En su apéndice monográfico sobre la historia de la cláusula rítmica[317], ya E. Norden reconocía una serie de paradojas. Por un lado afirma que es este un campo en el que se echaba en falta "una gran número de estudios previos, de los que hoy estamos sólo al comienzo, se requieren para llegar una investigación escrupulosa y completa [de la cláusula]" [318]; por otro lado: "Hemos ya demostrado en esta obra [su historia de la prosa de arte antigua] que el ritmo, que es resultado de la periodización del discurso, o más bien que está relacionado estrechamente con él en interdependencia recíproca, ha sido el auténtico y verdadero fundamento de toda la prosa artística antigua"[319].

Pero este ritmo, tan importante como para ser el eje de la prosa poética, y para el que nos faltan tantos datos previos, nosotros hoy no lo podemos sentir, se nos escapa casi por completo; es más, depende sobre todo de la sensibilidad individual[320]. Se comprende su conclusión, y que sólo se atreva a enunciar unos pocos principios claves:

> "[...] se comprenderá fácilmente que las muchas y diferentes teorías modernas sobre la configuración rítmica de la prosa de arte, ya inciertas por principio, no pueden aspirar a una validez general y objetiva. Yo no quiero aumentar con una nueva el número de tales teorías, sino que establezco sólo algunos postulados que me parece no se pueden pasar por alto: 1) Durante toda la antigüedad el ritmo del discurso artístico se apreciaba sobre todo en las cláusulas de los *cola*, que es donde por su propia naturaleza aparece con más claridad el ritmo por la acción de la pausa. Habrá que prestar atención en nuestro estudio, sobre todo, a estas cláusulas. 2) Para reconocer los datos particulares no se ha de

---

[316] Sobre las posibilidades de la investigación clausular en la prosa latina, cf. A. W. de Groot (1925) 190-204 y (1926) 36-50, junto con F. Novotny (1926) 221-229.

[317] Cf. E. Norden (1930) 913-967, que examina algunos textos griegos y latinos, para ofrecer un germen de historia de los recursos clausulares. Pero tiene todas las limitaciones de la época que le impiden mirar más allá del medir métricamente los finales.

[318] E. Norden (1930) 913.

[319] E. Norden (1930) 913.

[320] Cf. E. Norden (1930) 913.

dar valor alguno a los análisis de los rétores del ocaso de la antigüedad, ya que éstos aplican a la retórica las erróneas teorías métricas de la antigüedad[321]. 3) Debemos tratar de distinguir bien entre las diversas épocas [...]. 4) Lo más simple será, como siempre, lo más verdadero: es suficiente, por ejemplo, con un vistazo a las monstruosas complicaciones de esquemas que doctos y menos doctos han construído últimamente sobre el ritmo de Demóstenes para convencerse enseguida que éste no es, desde luego, el camino adecuado"[322].

Hay que agradecer los esfuerzos metodológicos encaminados a superar las complicadas e inservibles estadísticas de Th. Zielinski o A. W. de Groot. Así hemos visto cómo logra A. Primmer (1968) definir mejor las cláusulas - la parte que cierra el período, el colon o el *comma*, a la que sigue una pausa, tanto mayor cuanto más importante sea el miembro que clausura-, el valor de las mismas -en proporción directa con la frecuencia de su aparición en relación con el lugar en que aparece en el texto- y unos esquemas matrices básicos a partir de los cuales explicar la variedad existente -cuatro claúsulas primarias[323] (1ª -u--u 2ª -u--u- 3ª -u-u 4ª -u-u-)-.

Nos ha interesado también la concordancia sentido -sonido de J. P. Chausserie-Laprée (1974) en las clásulas hexamétricas latinas, explicadas mediante seis figuras fónicas básicas, tres bisilábicas *rythmique, encadrant, conclusif*, y tres trisilábicas *fermant, liant y structurant*.. El análisis simultáneo de los esquemas sintácticos, de los significados y del contexto respaldaba el método.

Después debemos a T. Janson (1975) un sistema de notación más simple de las cláusulas que tiene en cuenta solo las dos últimas palabras (gráficas), atendiendo en la penúltima palabra al tipo de acento mientra que en la última, además, el número de sílabas y la cantidad. Así (pp4p= proparoxítona+tetrasílabo paroxítono). Introduce como regla de corrección la probabilidad (x^2) de la aparición casual de la cláusula en un texto "normal". Pero no se puede confundir la palabra gráfica con la prosódica, como tendremos que estudiar, confusión que limita mucho el método.

Por otro lados están los numerosos estudios sobre el cursus latino -que hemos reseñado al repasar la historia de la investigación-, que han llevado al

---

[321] Con este principio no estoy tan de acuerdo, lo que es erróneo ha sido, sobre todo, el modo moderno de interpretar los rétores antiguos. Ellos quizá comenzaron ya el camino errado de aplicar indiscretamente criterios métricos arcaicos a textos nuevos, pero son un precioso depósito estratificado de toda la teoría poética antigua, que toca a nosotros catalogar por su origen, para llegar así a datos seguros sobre las diversas épocas métricas y las transiciones de los recursos rítmicos.

[322] E. Norden (1930) 913-914.

[323] Parecería una asunción de la base crética de Zielinski (1ª crético+larga y breve, 2ª doble crético, 3ª crético +breve y 4ª crético+ breve y larga) pero hay un avace decisivo en la consideración del conjunto rítmico y no en función de inexistentes pies.

conocimiento de la transición cuantitativa -intensiva *(cursus mixtus)*, con la coincidencia de *ictus* y acento o la correspondencia silábica entre el esquema métrico y el acentual. Se han clasificado así las cláusulas básicas del *cursus*: planus [-xx-x] tardus [-xx-xx] velox [-xxxx-x]. Con estos instrumentos se ha avanzado notablemente en el conocimiento del ritmo patrístico y medieval. Este tipo de estudios faltan más en la prosa griega: se afirma rápidamente que "hacia el siglo V de nuestra era la cláusula rítmica fue sustituída por la cláusula acentual"[324](sic). E. Norden es consciente de que este cambio requiere una larga transición y postula, contra W. Meyer (1891) que el origen de su ley[325] no puede haber sido un autor individual ni menos un influjo del *cursus* latino, ya que se ha dado la misma transición en la poesía griega[326]. Estudia además algunos casos y comprueba la existencia de esa prosa mixta, donde el eje rítmico cuantitativo y el acentual concuerdan, pero son datos que no permiten todavía establecer claramente los hitos del cambio[327].

A pesar de los avances en este campo, permanece todavía una serie de aspectos que impiden el entusiasmo. Por una parte ha quedado claro que el ritmo no depende ni exclusiva ni fundamentalmente del las cláusulas. Pero, lo que es más grave, la cláusula se define en función de una unidad rítmica que en teoría debe definir, con lo que se cae en un circulo vicioso: la cláusula se define como la cadencia que delimita el período o el colon, y el período -o colon- se delimita por las marcas de sus cláusulas. Por lo que es primario buscar y precisar los recursos definitorios de las unidades rítmicas (período, colon e inciso) para poder conocer objetivamente las marcas clausulares de un autor o texto, y no al revés; con lo cual, es el ritmo el que define las cláusulas, más que éstas configurar el ritmo. Sólo secundariamente, en la medida en que se conozcan inductivamente las cláusulas, podrán luego ponerse al servico del ritmo.

Además está sin resolver el mismo problema que veíamos con el *ictus*, la pertinencia sintagmática de la cantidad o de la tonalidad silábica. Tampoco en este ámbito puede un estudio de las cláusulas dar la luz que, al contrario requiere: sólo después de corroborar que estamos ante un texto donde es

---

[324] E. Norden (1930) 927.

[325] La ley clave de toda la rítmica tardía griega sería que el último acento de la frase es precedido siempre al menos por dos sílabas átonas: ley que es "tan segura en su aplicación como incierta en sus origenes" (E. Norden [1930] 927; cf. también nota 25).

[326] Sólo como un ejemplo, estudia los efectos acentuales en la elegía griega antigua, aunque desde el punto de vista estilístico y no de la evolución prosódica; cf. J. Carrière (1984) 79-84.

[327] Cf. E. Norden (1930) 927-928 y nota 26. Refiere la existencia de una preliminar prosa mixta en Himerio según los estudios de U. von Wilamowitz-Moellendorff (1899) y en Amiano Marcelino según los exámenes de A. H. Harmon (1910). Se ha avanzado mucho desde entonces en clarificar este punto, como referiremos, pero sobre todo en la prosa latina, con el *cursus* mixto como amplia etapa de transición entre la prosa métrica cuantitativa y la acentual (*cursus*, como se la denomina desde la edad media).

relevante la tonalidad o bien la cantidad podríamos proceder al análisis de las repeticiones y recurrencias de las cadencias finales de un texto. Caso contrario -y frecuente- el estudio se invalida, ya que las probabilidades de coincidencia fortuita entre cláusula acentual y durativa son más bien altas, o de las probabilidades prosódicas: por ejemplo, en una lengua sin oxítonas, como es la latina, la última palabra siempre -y la penúltima casi siempre- será paroxítona (-x) o proparoxítona (-xx), por lo que el *cursus planus* [-xx-x] *tardus* [-xx-xx] o *velox* [-xxxx-x] no son, en la última palabra, sino la expresión normal de la lengua, por lo que el cursus no puede estudiarse en estadísticas macroscópicas sino en relación estrecha con las unidades que caracteriza y las repeticiones que pueda marcar con el ritmo.

Se comprenderá, con todo lo dicho, que no podemos proceder por principio ni principalmente a un estudio de las cláusulas en el *corpus* de nuestro estudio, sino sólo secundaria y subsidiariamente; el objeto principal de nuestro análisis lo constituirán las unidades periódicas (período, semiperíodo, colon e inciso) así como los rasgos que nos permitan su identificación segura. Sólo después podremos confiarnos en un vistazo a las cláusulas nisenas, su clasificación y valoración.

4.- MÉTODO DEDUCTIVO: UN ESTUDIO PROSÓDICO DEL RITMO.

Un modo habitual de acercarse al ritmo literario lo constituye el camino deductivo: se enuncian los grandes principios que rigen el funcionamiento del ritmo en general y se aplican al lenguaje, como un caso particular concreto. Vamos a examinar algunos representantes, ya que aportan luces para nuestra investigación, consejos útiles y criterios sanos, aunque tampoco sea éste el camino principal que emprendamos.

A.- Futuro de una rítmica estructural.

A la hora de comenzar una tarea, nada más importante que delimitar los campos a los que se extiende y los objetivos o fines que la justifican. Por rítmica literaria hay que entender el estudio no de cualquier del ritmo sino sólo del propio del lenguaje en cada producción concreta, buscando encontrar los mecanismos en virtud de los cuales el hablante -en un estado de lengua concreto- confiere al discurso un ritmo perceptible. En este sentido, se entenderá la métrica como esa parte de la rítmica que se ocupe del estudio de la versificación, o, dicho de otro modo -y ese es su sentido etimológico- la ciencia que estudie el modo concreto de medir, analizar y producir el ritmo. Aunque pueden ser consideradas como sinónimas, prefiero el uso del término rítmica -más amplio y englobante-, que deja la posibilidad de justificar luego la existencia de una parte -métrica-, cuando se determine estrictamente la diferencia rítmica entre la prosa y el verso. En ese caso, dividiremos la rítmica en rítmica de prosa y rítmica de verso (y sólo a esta parte reservaremos el nombre de *métrica*).

Si se examina[328] los métodos tanto logicistas como experimentales que se han aplicado en este campo de la poética, no cabe duda que falta todavía una rítmica estructural y, mientras los campos paradigmáticos del lenguaje ha habido una saludable revolución,

> "a la hora de aplicar la nueva concepción lingüística a los conocimientos métricos precedentes, ocurría todo lo contrario de lo expuesto . Por un lado, aquí nada de lo sistemático s i g n i f i c a b a nada; el fisicismo más absoluto que pueda haberse encontrado en algún campo lingüístico dominaba señorialmente en éste: intervalos tonales a medir según el número de vibraciones: moras basadas en correspondientes fracciones de segundo: secuencias de acentos y sílabas en general "cunctadas" según la aritmética más elemental... y más rígida: hasta la sinalefa se alienaba entre las "licencias" métricas, aunque fuera para desmentirse a reglón seguido al tener que reconocer su regularidad frente a la excepcionalidad del hiato. La atención a lo que estos elementos acústicos pudieran tener de lingüísticos aparte de su mera concomitancia (es decir, de que estos acentos cuya mayor intensidad era el fundamento de un ritmo - que esas sílabas cuyo

---

[328] Cf. S. Mariner Bigorra (1971) 299-333.

número o cuya duración íd.íd., etc.- resultaban ser también elementos de una cadena hablada que significaba algo en sí misma, y no meros sonidos como los de un instrumento musical) no empezaba, en realidad, hasta que ya se había rebasado la frontera de lo fundamentalmente sistemático y se entraba en el territorio de lo estilístico, del aprovechamiento individual o corporativo de las posibilidades que tal sistema ofrecía"[329].

Este reduccionismo científico, se reforzaba y permanecía en la inconsciencia, por cuanto

"en lo que atañe a lo fundamental y sistemático de los esquemas, apenas hará falta añadir que las aportaciones de los métodos experimentales difícilmente podían tener efecto más allá de la prosodia; y, aun en su estudio, se vinculaban casi exclusivamente a la profundización del examen del recitado (=realización) [...]. Todo ello, por descontado, compatible con la relativamente buena descripción de los tales esquemas [...] y, por tanto, motivo de acentuación de la diferencia entre el progreso de la métrica y el de las restantes partes de la Lingüística con el nuevo método [estructural]"[330].

Y es que, frente a las disciplinas sistemáticas,

""en Métrica, la lucha ha sido con los elementos mismos, o, al menos, con la manera como se hallaban dispuestos. [...] varios de los elementos fundamentales de diferentes sistemas métricos no se presentaban como miembros de oposiciones privativas, sino graduales e incluso de índole tal, que más que oponerse en el sistema contrastan en el decurso" (E. Alarcos [1967] 1-8): así en la mayoría de las lenguas conocidas donde son distintivos, el tono, la intensidad. Una tal relatividad los hacía especialmente vulnerables: frente a un ritmo basado en la efectiva presencia de un rasgo aislable y por ello reconocible como elemento fundamental por sí mismo de tal ritmo, la resistencia a admitir que pueda haber métricas basadas en algunos de estos elementos relativos ha sido particularmente tenaz [...]. ¿Por qué hablar de v i n c u l a c i ó n al acentuativo habitual, en lugar de e q u i p a r a b i l i d a d de la versificación "tonématique" a esa acentuativa habitual, puesto que está claro ...que el acento "habitual" no juega ningún papel en estos versos?"[331].

---

[329] S. Mariner Bigorra (1971) 304.

[330] S. Mariner Bigorra (1971) 305.

[331] S. Mariner Bigorra (1971) 306-307.

B.-Análisis lingüístico, acústico y perceptivo del sonido.

Un aspecto que es importante dejar claro desde el principio es que una rítmica lingüística tendrá en cuenta los datos de los rasgos acústicos y de los fenómenos perceptivos de los sonidos del habla, pero no son éstos sus elementos de estudio. Sólo los rasgos, las unidades y las categorías lingüísticas[332] son los elementos de la rítmica estructural, elementos que tendrán su realización física y piscológica, pero que pertenecen cualitativamente a un orden distinto: un código específicamente humano al servicio de la comunicación intersubjetiva.

Y va a ser la abundante investigación fonética moderna sobre los rasgos acústicos de intensidad, cantidad, tono y timbre y sus diversos umbrales y modos de percepción, la que nos demuestre la inconsistencia de basar una teoría prosódica, rítmica o métrica en diferencias analíticas fonéticas, o sea, en diferencias de carácter acústico, ya que los distintos componentes de la onda fónica se presentan siempre interdependientes y correlativos, y, por tanto, sólo un estudio sintético[333] podría presentar una hipótesis plausible. A pesar de él, nunca se podrán identificar, por principio, categorías acústicas con categorías lingüísticas: aquellas pertenecen al vehículo del mensaje, son canal material; éstas son código, estructura, espíritu.

LA INTENSIDAD.

Es un rasgo fónico que tiene como base acústica la amplitud del ciclo de onda, la unidad de fuerza física es el ergio y la de potencia (potencia= fuerza por tiempo) el watio; la unidad física de la intensidad es el decibelio, que mide la amplitud de onda o potencia acústica a través de una superficie w./cm.^{2}.

Las propiedades físicas del sonido son correlativas entre sí; la intensidad es proporcional a la vez al cuadrado de la amplitud y al cuadrado de la frecuencia. Viceversa, la intensidad influye en la duración del sonido, de forma que a mayor intensidad menor duración de sonido es necesaria para percibir diferencias.

La percepción de la diferencia de intensidad se ha estudiado en orden a determinar el umbral mínimo de percepción de una diferencia de intensidad con respecto al sonido inmediato, determinándose que es una

---

[332] "por una parte, los sonidos no constituyen fenómenos físicos, sino psicofísicos, por definición [un sonido es un "fenómeno físico perceptible por medio del oído" o bien una " impresión auditiva causada por un fenómeno físico"] y, por la otra, lo que se distingue el fonema del sonido no es su carácter puramente psíquico, antes bien su carácter diferencial, lo que hace de él un valor lingüístico" (N. S. Trubetzkoy [1933] 16). Cf. A. Quilis (1981) 38-188.

[333] Los instrumentos acústicos aislan los componentes del sonido, pero no lo perciben en su conjunto, no existe un "oído intrumental" aunque el sintetizador suponga una gran ayuda.

fracción constante (5%) del estímulo previo, por lo que la sensación crece en progresión aritmética cuando la excitación crece en progresión geométrica o sea, que varía con el logaritmo de la intensidad. El cero convencional se ha situado en 10^{-16} w./ cm^2.

El rasgo psicológico de percepción subjetiva de la intensidad del sonido se llama sonía[334] y como medida (psicológica) se usa el sono, que equivale, convencionalmente, al sonido puro de 1.000 ciclos por segundo a 40 decibelios.

Ya Grammont hacía ver[335] que precisamente por estar relacionada la intensidad con la perceptibilidad del sonido, además de la amplitud de onda, la perceptibilidad varía con el tono (máxima para los tonos medios, mínima en los extremos) y la distancia de emisión del sonido. Precisamente por que el oído recibe impresiones globales, que comprenden todos los factores acústicos, el oído no puede percibie con precisión la medida en que debe a la intensidad -y no a los otros factores acústicos- la propia percepción sonora; por ello, precisamente por ser el oído donde se procede a la descodificación fonológica del sonido en cuanto lenguaje, no equivalen simplemente los rasgos en cuanto acústicos a su uso lingüístico, paradigmático o sintagmático[336]. Sólo a consecuencia de una perspectiva positivista y no lingüística, se puede relegar o echar fuera los aspectos psicológicos y estructurales sintagmáticos.

CANTIDAD:

El tiempo es el rasgo físico mejor percibido por el oyente, pero entendiendo por tiempo más que el cronológico el psicológico. Sabemos que el intervalo más pequeño que separa dos emisiones perceptibles es de 5 milisegundos, y la duración mínima necesaria para percibir un sonido con plenitud de atributos es de 6 centésimas de segundo, pero las diferencias de cantidad no se perciben sólo por su duración absoluta[337] sino por comparación con sus entornos.

La cantidad como rasgo físico afecta a los ruidos consonánticos, a las vocales y a las sílabas, pero de manera diferenciada. En las consonates, aunque pueda darse fonéticamente -y pueda tener un efecto prosódico de

---

[334] "Carácter de la sensación auditiva unida a la presión acústica del sonido" H. Pieron cit. por A. Quilis (1981) 321 nota 1.

[335] M. Grammont (1933) 120.

[336] "[...] la parole est un système de signes acoustiques et que lorsqu' on nous parle ce sont des sons que nous interprétons et non pas les mouvements articulatoires qui ont servi à émettre ces sons et qui pour la plupart nous échappent. L' étude physiologique et l' étude acoustique se complètent et s' éclairent l' une l' autre" (M. Grammont [1920] 38).

[337] "Il n' y a pas de durée type ni d' unité de durée; les différences de longueur ne s' apprécient pas d' une manière absolue, mais par comparaison" (M. Grammont [1920] 111).

afecto, insistencia o énfasis- no es posible usar fonológicamente la duración acústica (las geminadas son un fenómeno bien distinto). En las vocales sí que puede tener función sistemática la duración; se trata de una diferencia relativa que da pie a su reconocimiento perceptivo y lingüístico. De hecho, las lenguas cuantitativas conservan más neta las diferencias fonéticas, que varían más, en cambio, en las lenguas no cuantitativas. La duración silábica tiene en cuenta -en las lenguas donde es pertinente- la duración vocálica y el contexto consonántico subsiguiente, y, de éste, sólo las consonantes implosivas[338]. Con todo, hay que tener en cuenta que en la percepción de la duración influyen, además de la realización fonética cuantitativa, la intensidad y el tono, y los hechos de la tradición lingüística, por una parte, y el contexto consonántico subsiguiente, por otra.

TONO:

La unidad física de la frecuencia vibratoria es el ciclo por segundo o herzio, la unidad perceptiva o psicológica (de tonía) es el mel (1.000 meles equivaldrán al sonido puro de 1.000 ciclos por segundo a 40 decibelios). Entre las frecuencias audibles (entre 20 y 20.000 c.p.s.) hay unas diez octavas (diatónicas). El umbral de percepción de la diferencias de frecuencias (intervalos) es de un 3% en los niveles medios, disminuyendo las sensaciones en los valores extremos.

La tonía -unidad perceptiva del tono- varía como el logaritmo de la frecuencia; pero influye también la intensidad (en los sonidos graves, a más intensidad menos tonía; en los agudos la tonía aumenta con la intensidad) y la duración (la tonía disminuye cuando disminuye la cantidad del sonido).

El tono de la música se diferencia del de la palabra en que en la melodía se fija el tono en cada nota invariablemente y tiene unas proporciones tonales definidas, mientras que la palabra no opone tonos de proporciones fijas sino que emplea todos los sonidos del registro vocal, sin intervalos fijos; no mantiene el tono en cada nota, sino que presenta multitud de tonos intermedios y transiciones en segmentos inapreciables[339].

TIMBRE:

Este rasgo acústico viene dado por la cualidad de los formantes o estructura de las ondas en la producción del sonido. Se puede llegar a establecer una serie de rasgos fonológicos que se basan en el timbre: así, hay una relación proporcional directa entre la frecuencia del fundamental y la abertura oral; en cuanto al segundo formante el descenso de su frecuencia

---

[338] Por eso tienen poco sentido esquemas modernos de análisis en los que se presenta las consonantes iniciales, explosivas, como variables prosódicas que afectasen al modelo silábico: " les consonnes se précipitant jusqu'au point vocalique, on ne remarque que leur explosion et on ne lui attribue point de durée" (M. Grammont [1920] 112 citando a Saussure).

[339] Cf. Grammont (1933) 125.

condiciona el retroceso y elevación de la lengua o el redondeamiento labial; el aumento de la frecuencia del tercer formante es correlativo al descenso del velo del paladar y la nasalización.

Todo esto es lo que nos permite caracterizar y distinguir las vocales (vibraciones periódicas o musicales producidas por las cuerdas vocales) de los ruidos (vibraciones no periódicas y no musicales producidos por los resonadores articulatorios -ruidos puros serán los sordos y mixtos los sonoros, al asociar ruido y vibración vocal-). Los timbres vocálicos no son sino diferencias de frecuencia del fundamental, tonos diversos[340].

C.- Teorías rítmicas.

Vamos a intentar aplicar las consideraciones fonéticas precedentes al ritmo literario. Para lo cual tendremos que ver ahora las diversas posibilidades de uso rítmico, tal como las encontramos en algunas construcciones teóricas -sin afán de dar cuenta exahustiva de ellas-.

RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES FÍSICOS.

Los rasgos acústicos del sonido se pueden analizar con la ayuda de instrumental fonético, lo mismo que la percepción de cada componente. Por ello, en una época de hipertrofia del método experimental, los factores rítmicos, como el acento, pueden analizarse por sus características acústicas[341], creyendo así poder asir el ritmo mediante la percepción física de la cantidad -el más sensible instrumentalmente de los rasgos- , el isocronismo de los grupos fónicos o el isomorfismo gramatical.

Aunque sea comprensible el atractivo de un estudio experimental y técnico, el rítmo es la sensación única, causada por la interacción[342] de los recursos de cantidad, intensidad, tono y timbre; y esto como consecuencia de los mismos datos acústicos y perceptivos que corroboran la unicidad del sonido humano. Por otra parte habrá que ver el uso que hace cada estado de lengua de esas posibilidades acústicas y perceptivas.

RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES PSICOLÓGICOS:

El ritmo es una realidad psicológica, una imagen mental estructurada temporalmente, bien sobre la agrupación sintética de las sensaciones auditivas (Menmann), bien sobre las sensaciones musculares que sirven de

---

[340] Cf. B. Malmberg (1962) 18-23.

[341] A. Quilis 1971 ve caracterizado el acento español por el tono, la cantidad y la intensidad, en este orden de importancia.

[342] Cf. P. Servien (1944)162-164.

medida[343] a la percepción temporal (Wundt). Sobre esta concepción rítmica se asientan muchos críticos, en cuanto la transponen a la producción literaria, como efecto objetivo de la tensión-distensión psico-fisiológica (A. Alonso), como proyección subjetiva literaria (E. Anderson), como interpretación literaria del sentido subjetivo del tiempo y la intensidad (W. Morrison) o como transposición analógica al habla de la precisión del sistema musical (Ch. Bally).

Tendremos que decir lo mismo: no se pueden confundir los fenómenos psicológicos, perceptivos o ejecutores, de los que depende en ritmo con el uso concreto y económico que un estado determinado de lengua hace de los mismos. Y sólo este tipo de estudio es una disciplina literaria, el otro será psicología.

RELEVANCIA RÍTMICA DE LOS FACTORES LINGÜÍSTICOS:

A nuestro entender es aquí donde debe ventilarse la cuestión rítmica, aunque tengamos en cuenta los datos suministrados por los otros niveles de análisis. Nos detendremos a examinar las propuestas más interesantes.

Ya hemos visto la tradición filológica que tiene el análisis rítmico (de la prosa) mediante el estudio de las claúsulas. El *cursus* se establece sobre la sucesión determinada de sílabas tónicas y átonas que afecta a los miembros de la frase, especialmente al final. Así, se comparan las frecuencias de cada tipo de cláusula, que se escanden bien midiendo los grupos de entonación y el *tempo*, de modo similar a como se mide la música, bien partiendo del grupo fónico típico en cada lengua (octosílabo) y estudiando sus grupos intensivos. Ya hemos determinado que este tipo de análisis falla precisamente en sus implicaciones lingüísticas y como es prioritario la delimitación del período o del colon al estudio mismo de las cláusulas.

Para M. Grammont (1948) el ritmo de la frase se establece con la reiteración de sílabas tónicas en intervalos de alguna regularidad. La unidad rítmica sería el grupo de intensidad: grupo de "palabras"[344] gramaticales con un sólo acento intensivo, con unidad de sentido y formando un elemento rítmico. La entonación caracteriza también cada grupo con tonema descendente o ascendente (intervalo de 5ª o de 8ª en la escala diatónica), apoyándose en las sílabas tónicas. Así, el ritmo de la frase, viene dado por el número de grupos acentuales caracterizados tonalmente, con una relación rítmica concordante (simetría, quiasmo, isosilabismo, isocronismo, periodicidad...) o discordante; y por la reiteración de elementos marcados (duración, intensidad , tono..) en reproducciones o en contrastes.

---

[343] Por ello, la percepción temporal es tanto más engañosa cuanto más se aleja el estímulo rítmico del intervalo-base (paso, latido cardiaco o 0,6 segundos).

[344] El acento de "palabra" puede perderse en el contexto por desacentuación o restituirse por énfasis, o ralentización elocutiva. Tendremos que estudiar el concepto mismo de palabra.

En los estudios sobre prosa contemporánea[345] es más fácil distinguir (siguiendo a A. Alonso[346]) entre un ritmo lingüístico [mejor sería de significante] (efecto producido por el retorno peródico de un elemento fonético -timbre, cantidad, acento, tonema, grupo acentual, grupo melódico, oración- en el discurso) y un ritmo de pensamiento [mejor diría de significado] (reiteración de sintagmas, esquemas sintácticos, símbolos, palabras-clave, reiteraciones de palabra, anáfora o palabras, motivados por representaciones psíquicas (sic) recurrentes. El valor estilístico se produce con la conexión de ambos, contenido y esquema rítmico. En los estudios clásicos es más difícil esta distinción, ya que el ritmo del significado está más velado -por nuestra menor competencia- y el del significante más problemático -por su mayor distancia elocutiva-[347]. De todos modos, el ritmo lingüístico se analiza igualmente como unidades rítmicas que se repiten por semejanza, por contraste, etc. de formas muy variadas, y que son: la oración (unidad completa fonética -prosódica- de entonación, sintáctica de estructura y semántica), el grupo melódico (porción de discurso comprendida entre dos pausas -o depresiones de intensidad, de tono o de tiempo- sucesivas de la articulación, equivalente semánticamente a la frase y rítmicamente al verso) y el grupo acentual (parte del discurso con base prosódica en un sólo acento espiratorio contando con fenómenos como la acentuación rímica secundaria [reacentuación] o la desacentuación[348] estilítica- con unidad sintagmática y semántica). Veremos hasta qué punto no son estas las unidades que los clásicos llamaban período, miembro e inciso.

---

[345]Recogemos algunos elementos interesantes de la tesis de I. Paraíso (1976) sobre ritmo de prosa hispánica, cuando establece su metodología; su análisis es bastante más superficial y subjetiva, poco estructural.

[346] Que habla de los recursos psicológicos del ritmo, distinguiéndolos del ritmo de pensamiento, mediante la reiteración de tonemas y la organización de los miembros en el período.

[347] Los factores que determinan la configuración des estas unidades ritmicas dependen del *tempo* de pronunciación (el lento los separa, el rápido los funde) que es producido por la emoción, el énfasis y el modo peculiar de cada lengua, grupo social o individuo, de ejecutar la elocución. Por ello es tan importante no quedarse en las convenciones ortográficas e intentar reconstruir el lenguaje real hablado *in actu* , sin dejar caer tampoco el análisis en una petición de principio, por cuanto si los grupos elocutivos dependen del conocimiento del idioma, la cultura y sensibilidad del autor (lo cual es obvio), es precisamente por ello que tratamos de buscar bases objetivas que nos posibiliten entender cada obra y estilo sin quedarnos en un mero criterio subjetivo. Es claro que en un estado de lengua desconocido no podemos aventurar la realización elocutiva para entenderla, pero tampoco podemos, al reconstruírla desde los datos seguros, olvidar que su explicación última reside en la ejecución.

[348] En español, la desacentuación se da sólo en contigüidad de tónicas y en palabras secundarias sintácticamente.

Una última aportación, importante, que vamos a recoger[349] es la que ve el ritmo del lenguaje como un proceso de realización del lenguaje que implica la sucesión de momentos que se reconocen diferentes entre sí e iguales en su retorno. En el proceso, habrá que tener en cuenta que al hablar de identidad-diferencia, no estamos tratando de una realidad lógica entre unidades rítmicas, sino de un contraste con límite temporal que introduce la diferencia y, así, la sensación rítmica se hace posible por el retorno periódico de las unidades caracterizadas frente a las no caracterizadas. No se basa, pues, en relaciones de oposición (propias del paradigma), sino de contraste en el sintagma.

El ritmo no puede tener sino dos unidades contrastadas en la alternancia: (A) y (no A=B). A partir de esta unidades rítmicas básicas se abren todas las ilimitadas posibilidades de alternancia rítmica bien mediante la alternancia simple o por alternancia reduplicativa[350]. La alternancia simple nos permite esquemas como: AA / BB, o AB / AB, o AB / BA, mientras la alternancia reduplicativa: ABB / ABB, o AAB / AAB, o ABA / ABA, y sus múltiples desarrollos: ABB /BAA, o BAB / ABB, etc. No es posible además admitir más esquemas simples, dado que una combinación más compleja conduce a la pérdida de la caracterización, que es, por definición, y por tanto, contextual. Así, un esquema en el que un elemento estuviese triplicado (AAA) no tendría posibilidad de caracterizar por contraste el elemento medial, que perdería su identidad, no es posible el ritmo. Igualmente, un esquema reduplicativo doble, se identifica en todo con el simple, a efectos rítmicos AABB es analizable como AB. Esto es una consecuencia evidente una vez admitida la naturaleza contratual y no opositiva de las unidades rítmicas, verdadero punto nuclear de la cuestión rítmica:

Esto explica además la correspondencia indirecta entre los dos tipos de alternancia rítmica y los dos géneros de compases musicales, fundados en la correlación convencional métrica (A = BB) -se refiere a la cantidad, una larga equivale a dos breves porque se miden los intervalos ritmantes, no el ritmo como tal-. De ahí[351] que el ritmo de alternancia simple se mida ternariamente

---

[349] Cf. A. Carcía Calvo Calvo (1979) 252-262. El autor mira sobre todo al ritmo métrico, pero sus consideraciones, sobre el ritmo del lenguaje en general, son válidas igualmente para el prosaico.

[350] " [...] dos modos de alternancia rítmica y no uno solo: uno que no tiene y otro que tiene cuenta de los dos sentidos contrarios de la sucesión: en el primer modo, un momento alterna con el otro simplemente en cuanto que son distintos, y la disyuntiva lógica se manifiesta como alternancia sucesiva; en el segundo modo, un momento distingue a otro precisamente por ser reduplicativo, y aquí la sensación rítmica consiste en que una sucesión de dos submomentos, no distintos sino por ser primero y segundo alterna con un momento no reduplicado". (A. Carcía Calvo Calvo [1979] 256-257).

[351] "*2 sílabas* es [...] el tramo mínimo de una sucesión rítmica de alternancia simple en el que pueda darse la alternancia entre momentos diferentes [...] y *3 sílabas* es el tramo mínimo de una sucesión rítmica reduplicativa en el que puede darse la alternancia entre momento reduplicativo y momento simple" (A. Carcía Calvo Calvo [1979] 258).

(tenemos tres tiempos, en cuanto se conviene en que un momento sea el doble del otro, 1+2= 3) mientras el ritmo de alternancia reduplicativa, con el metro binario (dos tiempos). Lo que distingue una alternancia de otra es, precisamente, que los límites entre los submomentos reduplicados se ha convertido en límites entre dos momentos diferentes, en cuanto que se identifica cada elemento de los reduplicados como igual a uno de los elementos simples. Es decir, sean unas sílabas en alternancia simple (AB) y otras reduplicada (ABB), si la alternancia rítmica es posible en ambas (B = B) es por cuanto hay un límite silábico (-) tanto entre los dos momentos simples (A-B) como entre los dos submomentos reduplicados (A-B-B). Y llega así a la definición de sílaba rítmica que es válida para cualquier fenómeno rítmico, lingüístico , musical o de otro tipo :

> "Una sílaba es cada tramo de una sucesión rítmica separado o bien por alternancia con otro sucesivo de condición rítmica diferente o bien por repetición con otro sucesivo de su misma condición rítmica, y en cuyo transcurso no puede darse a su vez ni uno ni otro modo de separación"[352].

D.- Ritmo de verso y de prosa.

La diferencia entre poesía y prosa, que se da por supuesta y, sin embargo, a veces enfrenta incluso investigadores del ritmo[353]. Sólo se se entenderá si se considera el ritmo del lenguaje un proceso con transiciones[354], pero sin diferencias substanciales[355]:

---

[352] A. Carcía Calvo Calvo (1979) 260.

[353] Esclarecedora la explicación de la disputa entre Norden, Aly y Haberle por un lado y Jacoby por otro, tal como la presenta y resuelve López Eire (1984) 39-43, sobre la influencia del lenguaje poético en el nacimiento y desarrollo de la prosa griega.

[354] "[...] hay en la prosa grados distintos de elaboración o de asimilación de las "recurrencias" típicas de la poesía [...] por lo que a la prosa griega en sus inicios se refiere, no se pueden comparar dos grupos claramente opuestos entre sí: el de los filósofos, que emplean una lengua que [...] abunda en aliteraciones, repeticiones enfáticas de palabras, recurrencias semánticas, secuencias métricas y otras muchas figuras que acabamos de detectar, con la de los logógrafos, en los cuales [...] se percibe una prosa menos elaborada y nca en recursos poéticos". (A. López Eire [1984] 44).

[355] "[...]tanto la prosa como la poesía son *lógos*, lengua, sometida a mayor o menor formalización, y tanto en la una como en la otra, al lado de los recursos normales de la lengua, habrá otros obtenidos de esa capacidad que tiene la lengua para llamar la atención sobre sí misma, de enfoque [...] Que determinado tipo de prosa, por tanto, recurra a procedimientos empleados en la lengua poética no tiene nada de extraño. [...] no nos sorprende en absoluto, toda vez que prosa es un concepto equívoco que puede aplicarse tanto a la lengua empleada en las tablillas micénicas como al gorgiano *Encomio de Helena*, el hecho de que cuando aparece la prosa griega unos ejemplares muestren fuerte influjo de la poesía [...], y otro, en cambio, [...] muy poco". (A. López Eire [1984] 39 y 41).

"[...] ha de quedar claro, primeramente, que la prosa puede estar más o menos próxima a la poesía; en segundo término, que la influencia de Homero o de la poesía en general sobre las primeras manifestaciones de la prosa griega en mayor o menor medida no es de extrañar, pues una lengua literaria, formalizada, previa, influye sobre las subsiguientes manifestaciones literarias; y en tercer lugar, que la prosa no es poesía desprovista de metro, sino que tanto la poesía como la prosa son λόγος, lengua, y que, por consiguiente, para estudiar las varidades de la prosa griega habrá que pasar revista a los distintos tipos de λέξεις o formalizaciones de λόγος que muestran las obras literarias en prosa."[356]

Por ello la distinción entre poesía y prosa no es simplemente externa, no se da entre elementos homogéneos, sino que implica el concepto mismo de ritmo del lenguaje -dos ritmos diversos cualitativamente, pero no por ello menos ritmos, ya que usan los mismos recursos pero de diferente manera- hasta tal punto que puede volver equívocas las palabras: un verso sin ritmo será "prosa", una prosa rítmica parecerá "verso". ¿No es diverso el primer concepto y el segundo de estos dobletes (verso y "verso", prosa y "prosa"), teniendo unos en común y faltando en otros lo mismo, que es precisamente el arte, el arte del ritmo, el arte del ritmo del lenguaje?

"[...] el Estagirita no consideraba poesía, sencillamente, el lenguaje sometido a metro. Y tenía razón Aristóteles cuando incluía entre las obras poética algunas escritas en prosa y en cambio rechazaba otras compuestas en verso. Para él - y esto es lo importante- lo poético no residía exclusivamente en el lenguaje recurrente o sometido a metro. Pero, sea verso o sea prosa lo que se cree, mediante la función poética, que consiste fundamentalmente en la reiteración (la recurrencia), se puede proyectar sobre el plano sintagmático la semejanza lingüística en el plano paradigmático, se puede trasladar al sintagma las equivalencias del paradigma."[357]

Esta visión de ritmo diferente mediante recursos semejantes es la interesante. Se puede entender el ritmo de verso como la expresión de un mensaje (conativo, emotivo, representativo o poético) mediante unos esquemas rítmicos de fuerte periodicidad en el plano del significante, consagrados por la tradición literaria o que pueden ser interpretados con ella. En cuanto a la prosa, acentúa menos la periodicidad del significante -fundamental en el verso- mientras que recalca más el ritmo del significado: sería primario el ritmo de pensamiento -vendría a ser la estructura de una obra- frente a la importancia secundaria de los intervalos periódicos acentuales, silábicos, melódicos y las rimas. Con esto, se produciría en la prosa una coincidencia entre entonación lingüística (estructura semántica) y rítmica, en el tiempo, a diferencia del verso, donde se superponen en contrapunto una y otra. Podremos ver hasta qué punto esto es así.

---

[356] A. López Eire (1984) 49.

[357] A. López Eire (1984) 59.

5.- DETERMINACIÓN DEL MÉTODO.

Hemos recogido, de entre la inmensa jungla[358] teórica sobre el ritmo del lenguaje en general, y del ritmo de prosa en particular, los criterios y elementos que nos han parecido útiles para nuestra propia investigación. Aunque no sean suficientes para dilucidar teóricamente la cuestión, además de no ser éste nuestro objetivo inmediato, sí que hemos encontrado elementos válidos y criterios seguros que nos permitirán acercarnos al análisis del texto poético de la *Vita Moysis*, sabiendo qué tenemos que buscar y dónde y cómo hacerlo, aunque no sepamos cuál es el ritmo que vamos a encontrar. Pero es suficiente garantía la seguridad de la búsqueda aunque no podamos adelantar la naturaleza del hallazgo.

Por eso tendremos que completar nuestros datos teóricos con las precauciones necesarias antes de abordar directamente el análisis de los textos, para que no nos suceda aquello del "bene curris sed extra viam".

El ritmo, realidad simple e intuitiva en su percepción, es, sin embargo, ardua en su ejecución y compleja en su análisis. Necesitamos una teoría científica del ritmo del lenguaje en la que se tengan en cuenta los datos estríctamente lingüísticos (la duración, el acento, la pausa, el orden y la rima) y al mismo tiempo las unidades sobre las que estos factores actúan y configuran (la sílaba, el inciso, el colon y el período -en verso serían, después de la sílaba, el metro, el verso y la estrofa-). Hemos justificado por qué no queremos caer en el error de algunos metricistas de intentar explicar el ritmo mediante equivalencias aritméticas entre breve y larga, y menos con una clasificación de pies. El ritmo no reside en el esquema métrico (mucho menos en irreales pies) sino en la composición métrica, de la que el metro es unidad abstracta de análisis y medida (no hay poemas monodactílicos, monoyámbicos o monotrocaicos). Habrá que tener en cuenta la composición y su éje rítmico, observando qué elementos son fijos y absolutos y cuáles variables y relativos.

Nuestro análisis de la prosa nisena no quisiera preestablecer más criterios que los imprescindibles, tal y como los hemos estudiado en la teoría rítmica y como se fundamentarán en la teoría retórica y lingüística. Una vez justificados así rítmica, retórica y lingüísticamente podremos proceder a un acercamiento formal, sincrónico e inductivo al texto propuesto. Formal, ya que no se detiene en la materialidad de significante o significado, en cuanto vehículo, sino que busca la forma concreta en que ambos se relacionan artísticamente, y el arte es forma, categoría. Sincrónico, porque más que arrastrar los problemas graves de los fenómenos envueltos (evolución del sistema de morfemas a un sistema de palabras, cambio fonemático de la cantidad y prosódico del acento, etc.) trataremos de hacer luz sobre ellos viendo cómo se comporta en concreto un autor situado en un momento de clara transición del griego helenístico al bizantino. Inductivo, porque esa forma y categoría que hacen el arte, esa estructura en la que creemos necesario el

---

[358] "the theory of prose-rhythm is a vast and varied jungle" (L. P. Wilkinson [1963] 136).

ritmo, no se dan sino en y a través del habla concreta de un autor y su obra. Y es el texto al que trataremos de escuchar, dejándole hablar, sin hacerlo campo de pruebas de categorías rítmicas actuales.

Por todo ello, nuestro trabajo necesita recorrer un camino complejo aunque directo, con una parte teórica y otra concreta, deductiva la primera e inductiva la segunda. En la parte teórica trataremos de responder a dos preguntas sencillas de formular, no tanto de responder: ¿cuáles son las unidades rítmicas en la prosa? y ¿cuáles son los factores ritmantes en y a través de esas unidades? En la parte práctica trabajaremos para reconocer esas unidades y esos factores rítmicos en el texto concreto de *Moys*.

Las respuestas teóricas esperamos recabarlas tanto de los retóricos antiguos (capítulo segundo, III) como de los lingüístas contemporáneos (capítulo segundo, IV). Así, en primer lugar, la teoría rítmica de los antiguos nos puede enseñar lo que ellos mismos pensaban de su propio arte y nos puede hacer saber cuales eran las unidades sobre las que gira su arte retórico y los medios de análisis adecuados para reconocerlas. En segundo lugar, reflexionamos con la teoría lingüística contemporánea sobre los factores responsables del ritmo (los rasgos que caracterizan las unidades rítmicas como iguales o como distintas para provocar la alternancia rítmica) y las unidades rítmicas (para ver si hay unidad entre las mismas y las unidades lingüísticas): entonces podremos aclarar si y cómo el ritmo es un formante estructural del lenguaje y no sólo un elemento externo, concurrente en el plano de la realización. En este campo no será ocioso el precisar los significados fundamentales de categorías que se suelen usar equívocamente (como prosodia o acento o palabra, por no decir más que algunas), aunque no podamos detenernos en los detalles. Así será más fácil evitar las confusiones frecuentes entre las funciones y los signos que las llevan a cabo, para comprobar que el ritmo es elemento funcional del lenguaje -aunque a nivel de norma, no de sistema, y en el eje sintagmático no en el paradigmático- y no mera consecuencia material. No podemos confundir en la señal rítmica la realización sonora con los rasgos formales, ya que es en este nivel donde se sitúa nuestro estudio, y no en el de la ejecución -que es, en cambio, el nivel del lector o declamador-, aunque en último extremo se oriente hacia el mismo.

La parte práctica tiene, a su vez, dos momentos científicos distintos aunque relacionados: uno analítico y el otro sintético. En un primer momento analizaremos el *corpus* propuesto poniendo al descubierto su organización periódica -y cómo contribuyen a la misma los miembros e incisos- aplicando los criterios de delimitación de unidades que vamos a precisar, y estudiando los sistemas de repetición y alternancia que causan el ritmo. En un segundo momento pondremos en una visión de conjunto los resultados obtenidos para poder decidir, con seguridad, que hemos alcanzado una competencia no sólo del contenido de la obra sino también de su expresión en esa unidad indisoluble de fondo y forma que caracteriza toda expresión poética.

III. - TEORÍA RETÓRICA CLÁSICA SOBRE LA PROSA ARTÍSTICA.

La prosa de arte antigua se basa sobre tres postulados fundamentales, si hacemos caso a los sofistas de la época: que esté adornada por figuras retóricas, que sea poética y que tenga ritmo. Postulados que no sólo aparecen en la teoría y en la práctica antigua como adecuados y necesarios, sino que los rétores hablan como si fuesen siempre válidos y activos en la práctica. Las figuras retóricas, principalemente la isocolía y la antítesis trataban de hacer agradable y armónico el discurso; el colorido poético debía ser comedido, no excesivo; y el ritmo, aunque no podía llegar a la regularidad del metro, debía estar presente[359]. Hasta aquí el acuerdo, porque cuando se trata de profundizar en estos factores surgen multitud de preguntas.

Ha llegado la hora de dirigirnos con nuestros interrogantes a los antiguos, que tienen una triple garantía: la proximidad temporal y espiritual con los hechos artísticos que queremos explicar, la competencia lingüística materna, en muchos casos, y la propia experiencia como compositores literarios. Las preguntas que queremos hacerles son: ¿cuáles son las unidades rítmicas en la prosa? y ¿cuáles son los factores que causan el ritmo en y a través de esas unidades? Nos interesa, en definitiva, descubrir el secreto del ritmo de su prosa artística[360].

1.- TERMINOLOGÍA Y ENCUADRE DEL RITMO DE PROSA.

Que en latín no hubiera siquiera palabras para expresar el concepto[361] que los griegos llamaban *ρυθμός, μέτρον,* sino las tardías y equívocas *numerus, mensura*, invita a pensar que el sentido rítmico es más oriental que

---

[359] Cf. E. Norden (1930) 60- 73; que analiza también brevemente otros aspectos como la dicción entonada, el cuidado por evitar el hiato o las palabras duras, la aliteración y el gesto. Es un buen arsenal de las principales citas de autoridades retóricas sobre el tema.

[360] Los interrogantes vienen desde antiguo: "La organización y estructuración de un texto según los puntos de vista del ritmo es un elemento conocido desde los antiguos bajo el nombre de *prosa de arte retórica*. Siguen a Trasimaco de Calcedonia, que según un testimonio antiguo, habría sido el primero en formular reglas e indicaciones, en el s.V a. C., Aristóteles, y -dentro de la tradición aristotélica- Demetrio, Dionisio de Halicarnaso y el autor del *De sublimitate*. Todos estos nos transmiten su análisis con prescripciones llenas de observaciones a cerca de la interpretación y examen de los textos: hace más de cien años que está abierta la discusión sobre esta tradición. Un primer período de dedicación intensiva a la prosa de los antiguos, tuvo un final abrupto después de 1930 a causa de que este trabajo lleno de esfuerzo no arrojó resultados seguros, ni siquiera en general resultados admitidos. A partir de 1960 se advierten nuevas investigaciones, valiosas para superar el estancamiento en el estudio del ritmo. Pero da la impresión que nuestra comprensión de la antigua prosa rítmica, por lo menos de lo fundamental, sigue siendo limitada." (Ch. Klock [1986] 219).

[361] Todavía en el s. IV, Agustín prefiere usar los términos griegos que los latinos, más pobres y menos precisos. Cf. S. Agustín de Hipona, *De musica,* III, 1-2.

nórdico. Incluso hay quien caracteriza[362] el ritmo griego como un movimiento continuo que se manifiesta es su ritmo musical, poético y oratorio, mientras que los latinos, más calculadores que artistas, sería la idea de medida y cuenta la que predomina; sentido estético y musical el griego, frente al aritmético y mecánico el latino. Y esta concepción bastarda sería la que habríamos heredado, perdiendo la cualidad helénica por la cantidad latina: un ritmo que no depende ya de la sensibilidad acústica y del gusto artístico, sino del sometimiento a unas reglas estéticas convencionales y puramente formales, que varían de lengua a lengua y de época a época. No creo que sea procedente construír arquetipos, ya que el sentido rítmico es connatural al hombre y se da tanto entre griegos como entre romanos como en cualquier otra cultura y civilización, pero si es atendible el reproche de conjunto porque muchos estudiosos racionalistas de esta expresión humana lo han merecido justamente. De todas formas examinaremos los testimonios antiguos para adoptar la doctrina concordante y segura, sin malinterpretar sus categorías.

A.- Acuerdo de conjunto, diferencias terminológicas.

El concepto mismo de ῥυθμός y su traducción latina por *numerus* o su transliteración en *rhythmus*, puede aportarnos alguna ayuda[363]. En latín el término numerus, usado ya antes con valor cuantitativo (equivalente al griego ἀριθμός) se aplica al orden secuencial de la danza, la versificación y luego la prosa -por Cicerón, junto con otras variantes como *compositio, perfectio*-. Mientras no se piden explicaciones para el término *rhythmus*, éste en cambio no será aceptado, lo cual nos da idea de la complejidad de estas cuestiones ya en la antigüedad[364].

Ya en griego se había producido otra evolución semántica al pasar el término ῥυθμός de un sentido genérico -una clase de de ἀριθμός- que se aplica a movimientos como la danza (Platón e Isócates) a usarse para el ritmo del discurso, con Aristóteles. El valor auténtico del término sería el de "orden en movimiento"[365].

Cicerón entenderá por numerus tanto el ritmo de prosa como el de verso frenta al discurso arrítmico (*oratio soluta*), sólo que en la prosa la ratio no es fija, por lo que ahí reside precisamente su valor: presentar una armonía sin que se descubra su secreto, que es el de someterse "numero coacta"[366] o

---

[362] Cf. R. Waltz (1948) 108-120.

[363] Cf. C. Castillo (1968) 279-308.

[364] Cf. H. Drexler (1965) 5-15: Un artículo que pretende clarificar el concepto de ritmo, acento y cantidad silábica dejando hablar a la doctrina antigua, no lo consigue por no hacer hermenéutica de los testimonios ni situar en su propio nivel lingüístico cada una de estas categorías.

[365] E. Benvéniste (1951) 327-335, cit. por C. Castillo (1968) 287.

[366] M. T. Cicerón, *Orator* cit. por C. Castillo (1968) 291-293.

"temperata numeris" o "numeris contorta" o "adstricta numeris" a la armonía rítmica No será hasta M. F. Quintiliano[367] cuando se distinga ya entre el *rhythmus* -que se usa sin complejos, contra su ausencia en Cicerón- propio de todo lenguaje rítmico, el *metrum* propio del poético regular y el *numerus* propio sólo del de prosa -de toda prosa, no sólo la oratoria-, ritmo que es mucho más que la sucesión silábica ya que incluye el orden de palabras, la selección de vocablos y el modo de pronunciarlos. Con todo, comienza pronto la hipertrofia clausular: se escribe más sobre ellas conforme más se va perdiendo su uso, ya que lo que en Cicerón es recomendable en Quintiliano es obligatorio, con un valor técnico que, empobrecido, pasará al latín medieval. Séneca reivindica con el término *concinnitas*[368] el viejo y sobrio estilo romano, para rechazar los procedimientos asianistas ciceronianos, autor que pasa para muchos, paradójicamente, por ser la única expresión del arte latino.

Como se puede ver, el concepto de *prosa rítmica, prosa métrica, prosa poética, prosa artística*, etc. no es nada unívoco, ya que depende en realidad de lo que cada uno entienda por ritmo, metro, poesía o arte. Por ello resulta peligroso comparar autores de diversas épocas sin una previa traducción o aquilatamiento de sus respectivas categorías. Vamos a intentarlo.

Los términos de περίοδος (en latín traducido por *comprehensio, ambitio, ambitus, circumscriptio, continuatio*[369], *circumitus, circuitus, ... verborum),* κῶλον *(membrum)* y κόμμα *(incisum)* son bien tratados por la tradición gramatical, con su sentido originario -aunque cuanto más tardías, las definiciones, suelen ser más extrínsecas y superficiales[370].

El diferente uso de estas unidades y los recursos rítmicos determinan la distinción básica, ya en Aristóteles, entre la prosa periódica o circular (λέξις κατεστραμμένη) y la no periódica o continua (λέξις εἰρομένη): la última es la habitual en la prosa en estado de crecimiento y fuera de la técnica sofística, y le interesa menos al filósofo; la primera, la divide en λέξις διηιρημένη y λέξις ἀντικειμένη. según los periodos tengan los miembros en correspondencia secuencial o antitética. Sus discípulos continúan su doctrina con algunos cambios puramente terminológicos: Demetrio Falereo llamará a estas dos subclases del estílo periódico (ἑρμενεία κατεστραμμένη) σύνδεσις y ἀντέρεισις, y λέξις διηιρηιμένη a la aristotélica λέξις εἰρομένη. Igualmente, mientras Aristóteles reserva, con propiedad, el término ἀντικείμενος para los miembros en relación antitética de la prosa periódica, Demetrio entiende por esta

---

[367] M. F. Qintiliano, *Institutiones oratoriae*, IX 4, 55-57, cit. por C. Castillo (1968) 299.

[368] L. Séneca, *Epistola* 115, 2, cit. por C. Castillo (1968) 302.

[369] Este término es equívoco, ya que se aplica mejor al estilo de prosa continua o ininterrumpida (λέξις εἰρομένη) que será contradistinguida de la prosa periódica o limitada, como demuestra R. Serrano (1987) 35 y 40.

[370] Compárese las que recoge R. Serrano (1987) 33-44. Resumimos y aclaramos estas densas páginas, a continuación.

categoría la correspondencia de toda clase de miembros en la estructura básica de todo período -incluyendo así los miembros en relación secuencial-.

Aunque no nos detenemos a más prolegómenos, hay que ser cautos a la hora de leer textos de Aristóteles conjuntamente con textos de Quintiliano, por ejemplo, ya que los cuatro siglos que los separan han modificado mucho, sobre todo, la norma lingüística práctica, pero también la literaria. El escaso lugar que ocupan los esquemas métricos en el cuerpo doctrinal aristotélico -en una época de pertinencia cuantitativa y de creación artística griega- contrasta con la fatiga normativa de M. F. Quintiliano, en una época donde los metros griegos cuantitativos se conservan eruditamente, pero no se producen popularmente.

B.- Armonía de expresión y contenido.

La armonía, como unidad en la pluralidad o unión en la diferencia, tiene un carácter de fin en la cultura clásica, incluso a nivel metafísico -no en vano es ésta un producto prototípico de su civilización y una de sus mejores herencias-. La armonía como resultado de un conjunto ordenado, unidades diversas que forman una unidad superior, es la estructura fundamental del universo griego: κόσμος. La prosa, en cuanto arte -el arte imita a la naturaleza- tendrá como fin último la armonía, que afecta a todas sus partes -fondo y forma- ordenadas, internamente, por esa finalización superior.

No sorprenderá por tanto que haya un acuerdo sustancial entre todos los tratadistas sobre la prosa artística mientras dura la época helenística, aunque tengan maneras diferentes de decir lo mismo. Y es base de este acuerdo fundamental el carácter de equilibrio entre los componentes del lenguaje al servicio de la armonía del texto poético (en prosa, claro), como manifestación del poder creativo específicamente humano -microcosmos-.

En este sentido es preciso estudiar ante todo la diferencia entre la prosa *periódica* y la no periódica, para no confundirla con la que media entre la prosa artística y la prosa sin arte. El ritmo periódico griego será el más artístico y representativo del canon clásico griego, pero no es el único, ni el primero. Por ello, mientras puede hablarse de equivalencia entre prosa *artística* y *poética*, habrá que reservar el de prosa periódica sólo para aquella prosa artística que sigue la técnica periódica, siendo igualmente artística y poética la antigua prosa encadenada o continua (con sus propios cultivadores artísticos). En cuanto a *prosa métrica*, prefiero reservar el término para aquella prosa que marca con seguridad sus comienzos y sus finales con secuencias métricas determinadas: recurso que no es fundamental, sino concurrente, con la prosa periódica, y que, en cambio, es claro en la imitación tardía de la prosa de arte clásica (*cursus* latino y acentual bizantina). La aspiración a la armonía creo que está presente en todos estos grandes monumentos espirituales, pero los recursos son diferentes, y nos toca a nosotros precisarlos. El clasicismo no deja de ser un espejismo racionalista. No fueron menos artistas los prosistas jónicos arcaicos, ni los bizantinos posteriores; simplemente ha cambiado la lengua y el canon clásico no hace justicia al canon arcaico o bizantino de belleza: la misma armonía transita por diversos caminos.

C.- Autores griegos.

La teoría del período en Aristóteles ha suscitado controversias, sobre todo precipitadas o parciales. Por ello, al acercarnos a ella[371], tendremos que prestar atención a todo el conjunto de la doctrina tanto retórica como filosófica. Al leer el capítulo de su *Retórica* que habla del período entendemos su doctrina como parte orgánica de su teoría del estilo, y no un añadido o una concesión a la "concepción isocrática" (cita T. Adamik a F. Whril, 1946: 28-29). No podemos dudar de la validez de sus principios, aunque sin exagerar los detalles ni universalizar su vigencia para autores más tardíos -por principio-.

Encontraremos entonces una teoría rítmica que no es sólo estética sino también lógica, y nos ahorraremos el error -nada más ajeno a la armonía clásica de expresión y contenido- de una concepción como la de R. L. Fowler[372] para quien la definición de período solo puede ser principalmente lógica y en cuanto que las partes tienen razón de ser en función del conjunto intentado, el período requiere ser completado por el sentido. El período, tiene un comienzo y un final rítmicamente marcado y tiene una estructura sintáctica con una cohesión inherente de sus partes en función de un todo, producida por el ensablaje lógico. En la práctica ambas estructuras definen el período pero en la teoría, ciertos estudiosos han creado el problema al polarizarse R. L. Fowler junto con A. W. de Groot (1921) y L. P. Wilkinson (1963) para dar la primacía a la lógica, mientras J. Zehetmeier (1930), W. Schmid (1959), D. M. Schenkeveld (1964) y F. Solmsen (1941) le dan la primacía a la definición rítmica. Para Primmer (1968) el período no se define ni por rasgos lógicos ni métricos, sino por el uso de *sound-figures* que según él constituyen un tipo de *arithmós*[373]. En realidad son inseparables y correlativas ambas estructuras: si bien la sintáctica tiene prioridad organizativa, la rítmica tiene prioridad pedagógica o recognoscitiva.

Al presentar sintéticamente la teoría periódica, las diferencias posteriores se aprecian mejor contrastándolas con las del Estagirita.

A diferencia de la *continua* (λέξις εἰρομένη), que no tiene fin en sí sino por el final del contenido mismo del mensaje y se produce por el encadenamiento de miembros paralelos mediante conjunciones, la prosa construida o *estructurada* (λέξις κατεστραμμένη) tiene como rasgos fundamentales la perfección y la circularidad[374]: resulta agradable por no ser

---

[371] Tomo estos consejos de T. Adamik (1984) 184-185.

[372] Cf. R. L. Fowler (1982) 90. La prosa continua sólo se delimita por la pausa, la periódica, además, por la unidad de sentido y por la no excesiva duración del período.

[373] Cf. R. L. Fowler (1982) 89-99.

[374] "En realidad, se trata de dos nociones intimamente relacionadas: el círculo, en el que el punto inicial y final confluyen en una unidad, constituye, en la mentalidad griega, la figura geométrica perfecta, al representar la consecución en sí misma de la totalidad, es decir, de la perfección" (R. Serrano [1987] 36).

ilimitada, imperfecta o inacabada[375]; se contruye en períodos, "unidad de dicción que tiene principio y fin en sí misma y una dimensión fácilmente abarcable"[376]. Para Demetrio el período es una composición (σύστημα) perfectamente acabada que ordena la expresión del pensamiento mediante *cola* y[377] *commata*[378]. Dionisio de Halicarnaso aporta que este ciclo bien definido y delimitado externamente lo es mediante el empleo de estructuras simétricas[379].

La unidad así concebida es como un pequeño universo, limitado pero aspirando a una plenitud formal, como un todo, que saque de sí mismo el principio y el fin de su expresión y contenido. Plenitud que será sólo tal sin abarca, al mismo tiempo e indisociablemente, expresión y contenido[380].

D.- Autores latinos.

La tradición griega, sobre todo aristotélica, llegará a nosotros[381] a través del esfuerzo práctico de Cicerón y de la sistematización pedagógica de nuestro Quintiliano. Entre ello está la primera escuela aristotélica latina que conocemos mediante la *Rhetorica ad Herenium*.

Además de este valor transmisor y el esfuerzo teminológico -que hemos ya analizado- no vamos a encontrar más novedades que el peligroso progreso de la carga métrica en la definición periódica, conforme se avanza en la historia. Así las cláusulas, que en Cicerón son todavía secundarias en la definición del período, son ya importantes en la de Quintiliano e imprescindibles con Mario Victorino: entre los griegos, ni siguiera han aparecido.

Aunque no aporte elementos nuevos, la definición de período de la *Ad Herenium*: es lapidaria: "condensada acumulación de la expresión con autonomía de contenido"[382].

---

[375] cf. Aristóteles, *Retórica* 1409 b 2 = A. Tovar (1953) 195.

[376] cf. Aristóteles, *Retórica* 1409 a 35 = A. Tovar (1953) 195.

[377] R. Serrano (1987) 34 siguiendo a J. Martin (1974) 320 traduce el original "ἢ" por "y", de lo que concluye que colon y *comma* son los componentes del período, al mismo nivel de análisis. Yo sostengo que son componentes, pero a distinto nivel, como veremos: inmediatamente los miembros, mediatamente los incisos -que conforman directamente los miembros-.

[378] Cf. Demetrio, *De elocutione*, 11.

[379] Cf. Dionisio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, 2 cit. por R. Serrano (1987) 35.

[380] Cf. Aristóteles, *Retórica* 1409 b8 = A. Tovar (1953) 196, y el comentario de R. Serrano (1987) 41-42.

[381] Cf. J. J. Murphy (1986) 5-7.

[382] "Densa frequentatio verborum cum absolutione sententiarum". (*Ad Herenium* IV, 27 cit. y comentada por R. Serrano [1987] 35 y 40).

Un ejemplo instructivo lo proporciona el examinar los análisis que de textos griegos realiza un rétor latino casi contemporáneo al Niseno. El antiguo maestro de oratoria explica la composición periódica de varios textos bíblicos, queriendo[383] mostrar que la elocuencia sagrada manifiesta la sabiduría de su contenido (criterio clásico, de unidad fondo y forma). Pone ejemplos de los tres estilos o clases de dicción y defiende que en los autores sagrados pueden faltar los tecnicismos artísticos ("qui numerosis fit clausulis") pero no el ritmo artístico natural -aunque se deje arrastrar de quienes encuentran en los textos santos todas las armonías de la antigua música-.

Así, comentando 2 Cor 11, 16-30, analiza su miembros e incisos[384], y testimonia:

> "[...] el que entienda conocerá que cuando con conveniente variedad se entremezclan los incisos (que los griegos llaman κόμματα) y los miembros [membra] y los períodos [circuitus] [...] esta forma de hablar se constituye como una entera unidad con un rostro propio, con lo cual hasta los incultos se conmueven. [...] pues menos de dos miembros no puede tener los períodos, aunque pueden tener más"[385].

---

[383] Cf. S. Agustín de Hipona, *De doctrina christiana,* IV, 6-20. Comenta muchos otros textos aparte del el que citamos, con los que se puede demostrar que aunque transmita, como rétor profesional, en su *De musica* la teoría rítmicista que ha recibido del helenismo, no se dedica a escandir cláusulas cuando trata de analizar un ritmo de prosa griega.

[384] "Agnoscitur et aliud decus, quoniam post aliqua pronuntiationis voce singula finita, quae nostri *membra* et *caesa*, Graeci autem κῶλα et κόμματα vocant, sequitur *ambitus* sive *circuitus*, quem περίοδοι illi appellant, cuius membra suspenduntur voce dicentis donec ultimo finiatur"(S. Agustín de Hipona, *De doctrina christiana,* IV, 7, 11).

[385] S. Agustín de Hipona, *De doctrina christiana,* IV, 7, 13; la traducción es nuestra. Coincide con los tratadistas tardíos en negar el período de un sólo miembro, con lo que demuestra que se ha perdido ya la finura del análisis rítmico literario. Veremos la importancia de este punto.

2.- UNIDADES RÍTMICAS DE LA PROSA PERIÓDICA.

A.- Período.

Es la unidad básica de esta prosa artística, que se constituye así como una sucesión -rítmica- de períodos.

Se define como

> "la unidad de dicción en la que una expresión formalmente redondeada y acabada, encerrada dentro de unos límites marcados externamente mediante el empleo de estructuras simétricas, se corresponde con un pensamiento completo, de tal forma que tanto el contenido como la expresión resultan fácilmente abarcables"[386].

Esta definición de R. Serrano recoge todos los elementos que se han descubierto en las autoridades referidas. Si analizamos sus componentes externos se estructura mediante miembros (κῶλα) primariamente, secundariamente lo conforman también incisos (κόμματα) que configuran sus límites -las bases sintácticas y las cláusulas- y su estructura -como componentes de los miembros-.

Parece que originalmente el período estaba compuesto de dos miembros[387], -quedan huellas rítmicas en el semiperíodo como unidad-, pero con el progreso literario aparecen períodos con tres y cuatro *cola*, siendo más raros los que tienen cinco o más miembros. Es lo que se desprende si analizamos históricamente[388] la evolución de este aspecto: la normalidad aristotélica del período bimembre pasa ya con Demetrio a ser del bimembre y el tetramembre (admitiendo también los períodos trimembres y el unimembre) -igualmente Hermógenes-, y, con Quintiliano pasará a admitir el tetramembre como uso promedio, y la frecuencia de un número superior a cuatro *cola*. Parece que será ésta última la situación -al menos como hipótesis teórica- de nuestro Gregorio.

También es posible el período monocolónico, o período simple -por oposición al compuesto de varios miembros-[389], que será bastante excepcional.

---

[386] R. Serrano (1987) 42.

[387] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409 b 16 llama colon a "cada una de las dos partes del período" mientras un autor posterior, dirá simplemente "una parte del período"-cf. Alejandro, *De figuris*, 27, cit. por R. Volkmann (1885) 506. Hermógenes (*De inventione*, IV, 3) habla expresamente de período formado por un colon, por dos, por tres y por cuatro.

[388] Cf. R. Serrano (1987) 60-61.

[389] Cf. el largo estudio que dedica la tema R. Serrano (1987) 50-56, donde documenta su existencia. La existencia del período de un sólo colon es interesante para definir la naturaleza del colon como unidad rítmica.

En cuanto a su estuctura interna, se podría decir que el período es la unidad armónica de fondo y forma básica al mismo tiempo en el campo de la estructura y de la realización: el colon forma unidad estructural de sentido y sonido pero se realiza autónomo en el plano de la realización -ya que no se da sino formando período-. Recordamos lo inútil de contraponer la definición lógica del período con la rítmica, ambas son indisociables, como los mismos maestros griegos nos recuerdan: el verdadero período se organiza como un conjunto no sólo en su forma sino también en su sentido[390].

Sobre la longitud de lo períodos -y sus miembros respectivamente- se puede resumir así la doctrina recogida en los testimonios antiguos y sus motivaciones:

> "la longitud (ni muy larga no muy breve [sic]) de los períodos y de los κῶλα no nace de un deseo arbitrario, sino que se funda en la propia naturaleza de la construcción periódica, así como en exigencias estilísticas. En efecto, la λέξις κατεστραμμένη se entiende como una forma de dicción cíclica, dirigida a elaborar artísticamente la exposición de un hecho o un razonamiento dado. Por tanto, si el período (o sus κῶλα) sobrepasan unas determinadas dimensiones, en virtud del carácter cíclico del período (con correspondencias rítmicas y sintácticas[...]), el efecto que se conseguiría no sería otro sino que el oyente se pierda en el curso del período (o κῶλον) demasiado extenso. Como resultado el carácter cíclico no se percibiría o quedaría excesivamente diluido, y, por lo mismo, el período *no ha de ser excesivamente largo, para que se pueda retener en la memoria* (*non inmodica, ut memoria contineri*).
>
> Y al contrario, si los κῶλα (y, por tanto, el período) son demasiado breves, dado que se encuentran claramente delimitados, el oyente se vería obligado como a detener su atención contínuamente, es decir, se vería obligado a *tropezar* (προσπταίνειν) a cada momento.
>
> Así pues, de nuevo la armonía entre contenido y forma de expresión resultan el criterio fundamental en la arquitectural del período y sus miembros"[391].

---

[390] Cf. Hermógenes, *De inventione*, IV, 3; cit. por R. Serrano (1987) 42. La discusión sobre la primacía lógica o rítmica en la definición del período, la expone y resuelve correctamente en la nota 57: habla de complementariedad y no oposición entre ambas; nosotros hemos desarrollado este aspecto hablando de la prioridad emisora (contenido) y de la receptora (expresión).

[391] R. Serrano (1987) 58; la cita clásica es de Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 125. Hago notar la graciosa expresión "ni muy largo ni muy breve" que es aristotélica (cf. *Retórica* 1409 b 17-18) porque, en su ingenuidad, manifiesta bien el carácter relativo y rítmico de estas unidades: sólo se aplica este tipo de descripción a las unidades simples que sirven de medida -temporal- con su suceder.

Es el período -y el colon- con su sucesión o alternancia el que determina el ritmo y lo mide, por ello sólo reflexiva y secundariamente pueden ser descritos temporalmente. Además un elemento de referencia importante será el de la abarcabilidad mental y vocal: será tanto más largo cuanto más se acerce a los límites de la memoria lingüística y de la capacidad fonadora humana, será corto cuanto más se acerque al mínimo elocutivo, el grupo prosódico. Es un rasgo determinante, aunque parezca demasiado obvio.

Las clasificaciones que puedan hacerse de períodos, como la de Demetrio, en período histórico, conversacional y retórico[392], no dejan de ser muy circunstanciales, y habrá que justificarlas en cada caso: de momento no tienen para nosotros demasiada utilidad.

B.- Miembro *(kólon).*

La unidad rítmica inferior al período es el colon, que se define como el componente necesario del período que forma una unidad sintácticamente completa (proposición[393]), rítmicamente autónoma (frase[394]) y es portadora de un pensamiento coherente, pero subordinado a una unidad lógica superior, que es su contenido completo, en el período[395].

El nombre es certero: κῶλον significa originariamente los miembros del cuerpo, y, en concreto, cada una de las piernas. Si el período es un organismo -un todo ordenado- el cuerpo humano será la base de la metáfora. La misma tradución latina, de origen probablemente ciceroniano, conserva esta idea: *membrum.*

El sentido concreto puede variar en algunos autores que llaman colon únicamente a los de la prosa periódica y otros, más acertadamente, que llaman a toda frase con un sentido y estrutura completa de otros tipos de prosa -o verso-. Parece más propio entenderlo como un elemento común (la proposición, en sentido sintáctico, la frase, en sentido prosódico), aunque se especialice, desarrolle y adopte unos rasgos peculiares en la prosa periódica.

---

[392] Cf. Demetrio, *De elocutione*, 19-21; cit. y comentado por R. Serrano (1987) 43-44 .

[393] Como esplicaré en su momento (cap. segundo, IV, 7) adoptamos la terminología lingüística francesa más que la sajona, y por *proposición* (sintáctica) no entendemos el sentido (lógico) de la oración *(proposition)* sino su organización sintáctica.

[394] Igualmente, por frase entendemos la organización prosódica de los sintagmas en la oración: es unidad sintagmática fonética.

[395] R. Serrano (1987) 61-62 resume su estudio con una definición de la que me he apartado ligeramente para subrayar la diferencia en el grado de abstacción del colon con respecto al período: "el κῶλον es el componente básico del período, caracterizado por ser portador de un sentido completo. En el caso de que un colon aislado muestre las características propias de un período en su totalidad, él mismo llega a constituir un período completo. Sin embargo, lo habitual es que el período conste de entre dos y cuatro κῶλα (raramente más) cuyos contenidos (en sí mismos completos) se entrelazan para dar como resultado el pensamiento completo expresado en el período".

Pero negar la condición de colon a otros tipos de prosa o métrica poética resulta lingüística e históricamente injustificables: la prosa periódica no inventa las unidades del lenguaje, las modela de una determinada forma. Demetrio explica[396] qué es lo peculiar de los miembros en la prosa periódica, que falta en el resto de la prosa: que "apoyan y sustentan" la totalidad del período, están ordenados respecto al conjunto, como unas piedras encajadas en un edificio, que lo apoyan y sustentan. En cambio, en la prosa suelta o encadenada, como piedras amontonadas, los miembros está aislados y carentes de un sentido conjunto. Al mismo tiempo, parangona la función del colon con la del verso en la estrofa:

> "Así como la dicción poética se construye mediante el empleo de unidades métricas, como los hemímetros, hexámetros u otros, de la misma forma, los llamados *cola* construyen y articulan la dicción en prosa, en cuanto que exigen que se detenga tanto el hablante como lo mismo que se dice, y divide el discurso en multitud de unidades, puesto que de lo contrario sería demasiado extenso, ilimitado y terminaría por ahogar al hablante"[397].

El valor de esta comparación es que revela el origen de la crítica periódica en la crítica poética, pone en paralelo poética métrica y prosaica, y subraya la función elocutiva del colon -como del período-, que por obvia se suele pasar por alto, y, sin embargo, reside ahí buena parte de la eficacia de este estilo.

Si tratamos de sus componentes externos, el colon se estructura necesariamente mediante incisos (κόμματα), que pueden, además marcar su comienzo o su fin: las bases sintácticas y cláusulas, como incisos, también pueden delimitar el colon.

En cuanto a su estructura interna, un colon es un miniperíodo. Hay una plenitud sintáctica -una estructura oracional, la proposición-, una cadencia rítmica estable y un pensamiento completo hasta cierto punto -por eso prefiero hablar de sentido coherente, mejor que completo, pues encuentra su propio sentido al someterse al sentido completo que reside en el período, como la unidad lógica superior-. De este modo se salva al mismo tiempo la configuración substantiva propia del colon y su ejercicio dependiente.

> "Se debe [...] hacer una distinción entre dos planos: el de la totalidad (tanto formal como de contenido) del período, y el de la dependencia cierta, y, al mismo tiempo, autonomía (también en esta

---

[396] Cf. Demetrio, *De elocutione*, 12-13; cit. y comentado por R. Serrano (1987) 46. La cuestión de si el colon en un elemento exclusivo de la prosa periódica o común a toda poética, puede verse en su nota 71 y en H. Lausberg (1960b)928.

[397] Demetrio Falereo, *De elocutione*, 1; cit. y comentado por J. Martin (1974) 317 y R. Serrano (1987) 48. La *Suda* conserva esta tradición griega y llama al colon verso (στίχος) determinado por un pensamiento completo. Cf. cita y comentario R. Serrano (1987) 47: la estructura del estilo periódico no será sino la poetización de la prosa.

ocasión formal y de contenido) de los componentes del mismo (los κῶλα). [...] ¿Cuál es pues la diferencia entre ambos en este aspecto? Simplemente que el rango de ese contenido es diverso. El pensamiento expresado en el κῶλον es, en efecto completo, pero, al mismo tiempo, se encuentra subordinado al de una unidad superior, el período. Por lo demás el fenómeno es equivalente a lo que ocurre entre el período y el texto completo [...]"[398].

La oposición entre la plenitud de sentido y de ritmo propia del período y del colon lleva al engaño si no se toman distancias: la del diverso plano de análisis, equivalente a la diferencia sintáctica entre la proposición y la oración. De hecho, los autores tardíos que niegan el período unimembre caen en este espejismo. Una proposición puede ser oración, ("proposición" independiente), pero no por ello dejan de ser unidades de dos planos analíticos sintácticos diversos: la oración pertenece al plano de la realización, la proposición al de la estructura. Análogamente, un sólo colon puede formar -aunque sea raro- período (unimembre) si cuenta con los rasgos propios del período: cierta amplitud, redondeamiento formal y conceptual y marcas de límites. Pero no por ello siguen siendo diversos los niveles de análisis: no será completo e independiente por ser colon, sino a pesar de serlo y porque, en ese caso, es, además período. Serán dos funciones, prosódica y sintácticamente distintas, aunque, materialmente, coincidan. Lo expresa magistralmente Quintiliano:

"Membrum autem est sensum numeris conclusus, sed a toto corpore abrutus et per se nihil efficiens"[399].

En cuanto a la longitud de los miembros, análogamente a cuanto se dijo para los períodos, no serán ni muy largos ni muy breves, aunque pueda usarse la longitud relativa como recurso enfático, (en conformidad con la naturaleza del contenido, según sea serio, elevado o anodino el asunto) o de contraste. Todo esto es relativo también a la época y a la norma literaria: habría que estudiar también la evolución del gusto y veríamos una tendencia a aumentar la longitud hasta las largas parrafadas del estilo bizantino.

C.- Inciso *(kómma).*

El inciso es la unidad rítmica que forma el colon, tiene consistencia rítmica (uno o dos grupos acentuales) pero no autonomia prosódica, forma un sintagma pero no proposición independizable, tiene un cierto sentido pero no es compacto. La *base* (estilística o sintáctica) que introduce el período y encabeza sus miembros o los rige sintácticamente es un tipo de inciso, como la cláusula que marca el fin de ambas unidades rítmicas.

---

[398] R. Serrano (1987) 56.

[399] M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 123. Cf. R. Serrano (1987) 49-56, sobre el período monocolónico. Viene a decir en terminología retórica lo mismo que acabo de exponer con terminología estructural, buscando una justificación lingüística a lo que este exegeta de los retóricos antiguos exponeex *auctoritatibus*, sin buscar más razones teóricas. Puede consultarse también H. Lausberg (1960a) 455.

En muchos casos, se pude decir que un colon breve es un *comma*, pero no se puede decir que inciso y colon equivalgan; la razón es que, como componente, un colon puede estar formado por uno o varios incisos, pero en el caso de un colon unimembre siguen siendo diversos el nivel de colon y el nivel de inciso, en cuanto al análisis rítmico -de modo análogo a como lo son el período y el colon-. Por ello disiento de R. Serrano (1987) 60-67 y 162 cuando entiende que el inciso es un formante opcional del período. El inciso en esa situación puede analizarse siempre como parte del colon que introduce o delimita, aunque, a efectos rítmicos de correspondencia o sintácticos de simetrías no tenga contrareplica en el otro colon correlativo. Por ello prefiero considerar las bases o los incisos elocutivos como componentes del colon sin relevancia rítmica -a nivel de colon, sí al del período-. Parece otro modo de describir el fenómeno, pero hay bastantes diferencias metodológicas y consecuencias rítmicas.

De hecho, las razones que me mueven a este planteamiento son diversas: es ésta una unidad que no considera nunca Aristóteles[400]-al contrario de los posteriores-, luego no se puede decir que forme parte de su análisis de los formantes periódicos. Los posteriores teóricos -salvo Quintiliano- describen el inciso como un colon de menores dimensiones (no habría diferencia cualitativa, sólo cuantitativa), que podría formar parte del período o de un colon, expresando un contenido completo y, habitualmente, formando parte de una unidad elocutiva superior. Pero este planteamiento es incoherente, aunque se procure disfrazar el problema: si es un colon pequeño, no puede formar parte de un colon mayor, ni tendría sentido decir que el período está compuesto de miembros e incisos, bastaría decir que está compuesto por miembros grandes y pequeños. Si es una unidad distinta, a un nivel prosódico inferior al colon, sí que tiene sentido este planteamiento y se pueden integrar todos los datos (es un problema análogo al del período unimembre y requiere similar solución). Así se explica que no existan períodos "monocommáticos". También en esta ocasión es Quintiliano quien da la formulación adecuada:

> "Así pues, hemos dicho que existen incisos, miembros y períodos. El inciso, en mi opinión, será la expresión de un pensamiento completo dentro de una unidad rítmica incompleta (*sensus non expleto numero conclusus*), y, para la mayoría de los autores, una parte de un miembro"[401].

Deja claro así que es éste un tema en discusión, que el inciso es un componente del colon, y que su definición, -en el conciso latín es *sensus non expleto numero conclusus*-, se contrapone a la de miembro -*sensus numeris*

---

[400] Cf. J. Martin (1974) 317.

[401] M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 122. Cf. R. Serrano (1987) 62-66, comenta admirablemente los textos pero, en el problema que trata ahora, no puedo estar de acuerdo. Es más, pienso que no ha visto realmente la dificultad que planteo.

conclusus[402]-, con una diferencia de nivel rítmico y conceptual: no sólo es una unidad rítmicamente incompleta, sino también un sentido simple (no veo justificada la traducción de *sensus* con "sentido completo", sobra el adjetivo, que es clave en esta cuestión). Entre colon y *comma* hay, por tanto diferencia de expresión (rítmica) y de contenido (sintáctico y semántico), aunque coincidan en que ambos, "separados del cuerpo total de la frase y por sí sólos, no consiguen nada"[403], que pueda haber casos de colon formado por un sólo comma, y que por tanto ahí no haya ninguna diferencia no indica sino que estamos ante una neutralización de la misma, un prosodema cero. Como un sólo colon puede formar período, sin que por ello período y colon se identifiquen, que un sólo *comma* pueda formar colon no significa que se identifiquen, ni siquiera conceptualmente: siguen siendo dos funciones y dos unidades prosódicas distintas, aunque puedan existir miembros de un sólo incis, como existen períodos de un sólo colon o versos de un sólo metro.[404]

Esta diferencia entre miembros e incisos, esencial, rítmica y conceptualmente, se entiende en la medida en que pertenecen a dos niveles de análisis prosódicos distintos: el colon al primero bajo el período, el inciso al seguno -uno más bajo que el colon-. Por ello pueden producir el espejismo de pensar el período compuesto de miembros e incisos, en lugar de ver el período compuesto de miembros con incisos: incisos estructurantes o incisos relacionales. Lo cual no significa que no se pueda decir que el inciso es un pequeño colon, ya que esa es su apariencia externa y su estructura matriz, análogamente a como definíamos el colon como un microperíodo.

Las clases de incisos que propugnamos son así tres: el inciso de base, el inciso de cláusula y el inciso simple. La base tiene una función de conexión sintáctica y de inicio elocutivo del colon -y del período-; la cláusula cierra

---

[402] M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 123.

[403] Cf. M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 123.

[404] R. Serrano (1987) 64-66, trasmite la doctrina -se apoya en R. Volkmann (1885) 506-507- pero no ve el problema. Lo cual se puede demostrar con el análisis que él mismo hace de un ejemplo ciceroniano de Quintiliano: *Diximus, testes dare volumus.* Son para él un *comma* (*Diximus*) y un colon (*testes dare volumus*).Pero si son los dos formantes de un período, sería éste un período bimembre, con un miembro pequeño y otro mayor -no hace falta hablar para nada de incisos-; si, en cambio, estamos ante un período unimebre, nos da la razón, ya que el inciso elocutivo inicial sirve para marcar el comienzo del período y estructurar el colon con un inciso primero y un inciso segundo. Es claro que el inciso del ejemplo no cumple la definición de colon, luego nos quedamos con la segunda de las alternativas. Establecer como única diferencia la cuantitativa, entre miembro e inciso, equivale a negar su relevancia como categoría rítmica. Como puede haber versos formados por un sólo metro, o estrofas formadas por un sólo verso, sin que demuestre esto la identidad prosódica entre metro, verso y estrofa, así los incisos forman miembros y los miembros períodos, sin que se confundan como unidades prosódicas. Ciertamente la diferencia entre el colon y el inciso es más sutil que la del colon y el período, ya que el inciso no tiene autonomía rítmica y el colon sí -por lo que se percibe mejor su identidad-, análogamente al verso, que se siente, mientras el metro se analiza. Pero no por ello es menos importante esta distinción: sin metros no hay versos y sin incisos no hay miembros.

sintácticamente el colon -y con él el período-; el inciso simple es el que forma parte del colon en su interior, sin función inicial ni clausular. La base y la cláusula las estudiaré al hablar de los recursos rítmicos estructurales.

Los incisos simples, a mi modo de ver, por el principio económico de la analogía prosódica, se relacionan entre sí para formar un colon de modo semejante al de los miembros formando período: con cierta correspondencia prosódica, con una cierta simetría o relación sintáctica y una cesura -nunca pausa- que puede ser más o menos importante.

En conclusión, el ritmo de la prosa se deja analizar en tres sustratos de grados de abstracción sucesivos. En el primero, el período es la unidad rítmica básica a nivel de estructura y de realización (abarcabilidad elocutiva), con un sentido completo, independencia sintáctica y circularidad prosódica. En el segundo, el colon es la unidad básica al nivel de estructura (no es independiente en la realización), con un sentido coherente, una estructura sintáctica autónoma y una disposición prosódica estable, todo ello en tensión dentro de su cumplimiento en el conjunto superior (el período). En el tercero, el inciso lo definimos como la unidad rítmica mínima que forma la unidad básica superior (el colon), con un cierto sentido, una estructura sintáctica dependiente y una disposición prosódica incompleta, que se orientan al sentido total, la organización sintáctica independiente y la arquitectura rítmica plena que es el período, a través de su mediador, que es el colon.

3.- FACTORES RÍTMICOS DEL ESTILO PERIÓDICO.

El ritmo de la prosa literaria exige como condiciones mínimas de posibilidad unos elementos delimitados (unidades rítmicas), que retornen bien sea sucesiva o alternadamente -cíclicamente- y que estén adecuadamente relacionadas entre sí, con correspondencia sintáctica y autonomía prosódica.

La delimitación de las unidades (el período y el colon principalmente, como análogamente el inciso) es una de sus cualidades fundamentales que requiere el ritmo (opuesto a lo ilimitado, ἄπειρον), y se consigue mediante la caracterización sintagmática (sintáctica y prosódica). Es obvio que la delimitación de un segmento se hace marcando su comienzo (base) y su final (cláusula). Puede tener también función limitadora la estructura silábica rítmicamente organizada de las diversas unidades (miembros e incisos), si bien hay que ver si el ritmo es causa de la limitación o, más bien, la limitación causa del ritmo. Igualmente delimitan las correspondencias entre unidades, la gradación ordenada de las mismas o el cambio tonal o silencio que realiza una cesura.

Estos factores, además de delimitar las unidades responsables del ritmo, contribuyen al mismo marcando unas unidades como iguales o distintas (se hace posible así la sucesión cadencial como la alternancia, la circularidad que se da lo mismo en el redondeamiento del sentido que en el cierre melódico), establecen los tipos posibles de correspondencia y de relación adecuada, respetando la autonomía de cada unidad al mismo tiempo que la llaman y la funden en la unidad común, que es el período.

A.- Ritmo prosódico.

El ritmo silábico (o métrico), que adquiere especial relieve para algunos autores y hemos visto gozar de una enorme tradición filológica[405], tendría una función[406] principalmente delimitadora del período y del colon:

> "El verso hace uso de μέτρα, que incluye también ῥυθμοί. En la prosa, por el contrario, aparecen exclusivamente ῥυθμοί. Ambos -μέτρα, ῥυθμοί- se componen de pies (definidos como sucesión de sílabas largas y

---

[405] Aunque, hoy, "el ritmo de prosa de un autor antiguo, como mucho, será tratado normalmente, como un aspecto circunstancial del estudio del estilo y sin valiosas visiones de conjunto. Esto es válido también para los trabajos que hasta ahora se han hecho sobre los Padres griegos de la Iglesia y uno se siente inclinado a creer que encerrarse en el estudio de las cláusulas y en su desarrollo, lamentablemente, sea considerar la prosa de arte como un elemento decorativo. [...] Estas reflexiones quisieran aclarar que el tratamiento del ritmo de la prosa constituye una parte legítima, integrante de una investigación sobre el estilo. Con un ejemplo gráfico se ve la relevancia de semejante método combinado también para demostrar la crítica sobre la autenticidad del texto." (Ch. Klock [1986] 220-221).

[406] Cf. J. Carrière (1960) 191-194, la doctrina sobre la función estilística habitualmente asignada al ritmo oratorio: asegurar la regularidad y la variedad de los períodos marcando métricamente sus finales.

breves). En el μέτρον son necesarios la duración de sílabas componentes y la ordenación de las sílabas. En el ῥυθμός únicamente es de interés la duración de las sílabas. En consecuencia, el ῥυθμός hace referencia a un principio cuantitativo, mientras el μέτρον hace referencia a un principio cualitativo. La finalidad del ῥυθμός es, por una parte, delimitar unidades dentro del discurso, y, por otra, contribuir a la consecución de determinados efectos estilísticos. Las diferencias que conlleva el empleo de μέτρα o de ῥυθμοί son tanto estilísticas como funcionales"[407].

Para ser coherentes con los conceptos que venimos usando y que están lingüísticamente justificados, no podemos confundir el "ῥυθμός" griego con el "ἀρυθμός", ni ambos con nuestro ritmo. El ritmo literario nuestro es efecto, no causa, y, lo que los griegos llaman *ῥυθμός* y miden mediante el *ἀρυθμός* y cuando se da en esquemas regulares llaman *μέτροι*, nosotros lo llamaremos ritmo silábico que se da de modo cualitativamente distinto en las estructuras correspondientes pero irregulares de la prosa y en los esquemas regulares métricos. Pero el ritmo silábico no es el único factor del ritmo: recursos prosódicos como las pausas y cesuras, sintácticos como el orden de morfemas y sintagmas, semánticos como las claves reiterativas o antitéticas, son para nosotros factores igualmente rítmicos. La caracterización sintáctica fue objeto de escasa atención para los autores antiguos, pero cada vez es más clara su pertinencia delimitadora, y no sólo estructurante, en el período y en el colon. La semántica, en cambio, tiene menos relevancia delimitadora y más estructurante.

"El elemento rítmico [¿qué entiende por tal?] adquiere importancia decisiva en el inicio y, sobre todo, en la cláusula, donde realiza su función limitadora, y acompaña el contenido que desea subrayar. En la parte central [del período -y del colon-], sin embargo, la necesidad del ritmo no es, en modo alguno, absoluta (dado que las partes centrales no han de ser limitadas, ni aparecen en ellas contenidos de especial relieve), y por lo tanto, no se presta al ritmo atención especial en dicha posición, sin que ello, por lo demás, signifique que el elemento rítmico se encuentre completamente ausente de las partes centrales. Resultan vanos (y contrarios a la naturaleza misma del ritmo de la λέξις κατεστραμμένη) los intentos de reducir a una normativa de mayor o menor rigidez el elemento rítmico en la parte central del κῶλον."[408]

No puedo, sin embargo, estar de acuerdo cuando se pretende encontrar una diferencia esencial entre un ritmo que sería cuantitativo y otro cualitativo y que, sin embargo dice estar igualmente compuesto de los mismos

---

[407] Cf. R. Serrano (1987) 86.

[408] R. Serrano (1987) 163.

elementos[409]. Cualidad y cantidad pertenecen, como accidentes y por definición metafísica, a la misma substancia o esencia, por lo que su diferencia es accidental. Por otra parte ya criticamos antes el concepto de pie, por considerarlo peligroso, por lo que hablamos siempre de metro. El ritmo de prosa así descrito responde a la misma naturaleza del metro (alternancia de sílabas marcadas y no marcadas dentro de una secuencia dada), lo que cambia es la unidad rítmica, de repetición regular o no, que diferencia la poesía métrica de la prosa poética. Se desprende del texto siguiente de Cicerón:

"Ita si numerus orationis quaeritur quid sit, omnis est,
sed alius alio melior atque aptior;
si locus, in omni parte verborum:
si unde ortus sit, ex aurium voluptate; [...]
si ad quam rem adhibeatur, ad delectationem;
si quando, semper;
si quo loco, in tota continuatione verborum;
si qua res efficiat voluptatem, eadem quae in versibus,
quorum modum notat ars,
sed aures ipsae tacito eum sensu sine arte definiunt"[410]

La prosa métrica se diferencia del verso por su variedad (frente a la homogeneidad rítmica de una composición de poesía métrica) y por su discreción: su ritmo silábico tiende a pasar desapercibido (lo suficiente para que no sea evidente), así como busca determinados efectos estilísticos en relación con el contenido. El ritmo silábico latente en todo lenguaje se cultiva consciente y artísticamente para conseguir el efecto delimitativo y circular, hasta hacerse connatural con el estilo periódico y acompañarle, al menos en época clásica, indefectiblemente. La λέξις εἰρομένη no requiere, en cambio, esta delimitación métrica, aunque, a mi entender, no por ello será menos rítmica, con un ritmo menos matizado, más pesado y reiterativo quizá y, desde luego, sin función prosódica de marco. Lo específico de la prosa constructa o periódica es el uso del ritmo prosódico con función de delimitación prosódica, primariamente, y se estructuración sintáctica y variedad estilística secundariamente. En la prosa encadenada, en cambio, el ritmo sólo realiza estas funciones secundarias: su secuencia que da abierta, sin más límites que los prosódicos funcionales. Es una interpretación acorde con la doctrina aristotélica[411], que trata siempre del ῥυθμός hablando de la prosa en general y

---

[409] Afirma textualmente: "Se entiende por ritmo el elemento cuantitativo de la prosa, esencialmente diverso del μέτρον (que tiene naturaleza cualitativa, es regular y aparece en la dicción en verso), si bien, como éste último está también compuesto por pies" (R. Serrano [1987] 163).

[410] M. T. Cicerón, Orator, 60, 203; cit. por R. Serrano (1987)136: a pesar de citarlo, contradice esta autoridad su exégesis de un ritmo de prosa *esencialmente* diverso del métrico.

[411] Cf. Aristóteles, *Retórica,* 1409 a 24-26; lo mismo sucede con Dionisio (*Comp.*, 25, 196-197), Cicerón (*Or.*, 61, 204) y Quintiliano (*Institutiones* , IX, 4, 22). Cf. citas y comentarios por R. Serrano (1987) 84-94. Ha de reconocer que no se habla del ritmo sólo en el contexto de la

antes de estudiar sus diversos tipos, que no necesita confusiones con la terminología latina posterior:

> "El carácter de la dicción en prosa no debe ser métrico ni arrítmico: en efecto, lo primero es poco convincente (pues da la impresión de estar forjado artificialmente), y además, distrae la atención, porque hace que se atienda al momento en que aparecerá de nuevo el metro semejante al anterior [...] A su vez, lo arrítmico es ilimitado, y es preciso que esté limitado [el discurso], pero no por una unidad métrica: lo ilimitado es desagradable e irreconocible. Ahora bien, todo recibe limitación en virtud de un principio cuantitativo; pues bien, el principio cuantitativo de la dicción en prosa es el ritmo [ritmo silábico=lo cuantificable], del cual también los metros forman parte como unidades separadas; por tanto, la prosa debe tener ritmo, pero no metro, pues en ese caso sería un poema"[412].

Por todo ello, no pienso que se pueda contar al "ritmo" (medible por esquemas métricos, sean regulares -versos- o no -prosa-) como delimitador de unidades rítmicas, ya que sería caer en una tautología: son las unidades las que, con su delimitación y caracterización causan el ritmo, y, a la inversa, el ritmo las da a conocer como unidades. El ritmo (realidad mucho más rica que unos esquemas métricos que puedan medirlo) no es un elemento abstracto analizable sino el modo concreto en que se realiza, en acto, toda obra artística poética, sea en verso o en prosa, para merecer el nombre de tal. Llamar "ritmo" a los esquemas métricos (se basen en la duración o en la tonalidad silábicas) me parece un empobrecimiento temible, ya que lleva a no comprender jamás lo peculiar de esta realización artística, precisamente en el plano en que todos los elementos abstractos -estructurales- se imbrican, que es en su realización concreta. Esta revolución la introduce E. Fraenkel en 1968: no son ritmos peculiares los que sirven para identificar los *cola*, sino que, viceversa, son los cola, demarcados por recursos naturales y propios del habla, los que determinan los ritmos. Sin abandonar sus criterios determinantemente sintácticos, atenderá también a los esquemas rítmicos, pero como resultantes: su validez queda reforzada con la colometría de Cicerón, donde supera los estudios anteriores.

Una vez esto claro, si se usan o no metros (que no "ritmos") para caracterizar los incisos iniciales o finales lo estudiaremos como un elemento más dentro de los que tienen esa función.

---

prosa periódica, sino de la prosa en general, ya que el ritmo de prosa es fruto de la elaboración artística de la prosa a partir de una cualidad natural al lenguaje, aunque la prosa periódica lleve en su germen el recurso al ritmo silábico y no pueda darse sin él. Toda prosa periódica es rítmica, pero no todo tipo de ritmo de prosa se identifica con el cíclico peculiar de este estilo.

[412] Aristóteles, *Retórica*, 1408 b 21-31 cit. y comentado por R. Serrano (1987)80. Sigo su ajustada traducción - salvo en entrecomillar "metro"-, aunque no estoy de acuerdo con su comentario, ya que confunde la función con el modo de realizarse, el ritmo con el *numerus* o el metro que lo miden.

Un modo de trabajo distinto al nuestro, igualmente legítimo y complementario -y que nos ha sido útil- lo emprende Ch. Klock, tratando de demostrar el papel que tiene Gregorio de Nisa en el desarrollo de la prosa acentual bizantina, con un respeto total al ritmo acentual no sólo en la cláusula sino en el interior de la frase:

> "Pero hay una serie de datos que hacen posible ir por otro camino en la investigación sobre Gregorio de Nisa. Gregorio, como ha subrayado Paul Maas repetidamente, ocupa en la historia del desarrollo del ritmo en la terminación de la frases de los bizantinos un lugar importante como uno de los más tempranos representantes de una estricta y por consiguiente acelerada normativa de la acentuación de la claúsula. Hemos podido establecer esta observación en toda su amplitud mediante análisis que nos han hecho avanzar en esa dirección. [...]
>
> Este tratamiento complejo completa del todo, en la línea de la antigua teoría, la descripción estilísticamente valiosa de la prosa gregoriana en dos aspectos:
>
> 1.- El ritmo viene modificado por la forma externa figurativa de la oración, la que es a la vez una ayuda para la colometría, cuya contribución a la fijación de los acentos débiles es imprescindible. Porque en la articulación *cata cola y comata* de nuestros ejemplos elegidos está lleno de sentido aclarar la estructura de la oración por medio de su ritmo.
>
> 2.- El tratamiento usual está progresando (y es para la mayoría de los textos difícil y posible) por el camino de la estadística. Para concretar, hay que emprender la investigación, para definir esta forma del lenguaje, desde el desarrollo del ritmo en el interior y el final, y así establecer en una primera investigación los empalmes para una posible correlación entre el ritmo y la intención del hablante."[413]

B.- Bases: Incisos iniciales.

El estudio de las marcas de comienzo de período -y de colon- llevaron a E. Fraenkel[414] a describir este aspecto que había sido descuidado en la tratadística antigua, absorta en los recursos que definen las cláusulas. Sintetizando los diversos criterios sintácticos que descubre, podemos delimitar

---

[413] Ch. Klock (1986) 220-221.

[414] Cf. E. Fraenkel (1964) 73-141. Ya hemos estudiado (cap. segundo, I, 3) el proceso de su investigación desde 1929 hasta 1968, aportación de tal efectividad que prepara una nueva etapa metodológica en el estudio del ritmo literario. R. Serrano (1987) 67-73 comenta también su obra, desde su interés retórico, pero, en este caso, no estoy de acuerdo con su visión, ya que confunde gravemente palabra ortográfica con prosódica y su problemático concepto de la naturaleza del inciso le hace embarrar bastante la aportación de Fraenkel.

perfectamente los comienzos del período y del colon.

La posición inicial del período (y análogamente, el colon) se marca mediante un inciso, que resulta de la frase corta o palabra caracterizada por una enclítica o partícula pospositiva (ley de Wackernagel), o seguida por otro inciso vocativo, o cuenta con una conjunción o anafórico que adelanta el contenido del colon y lo relaciona con el período (o el colon) anterior, o bien es un genitivo absoluto.

Llamaremos *base* a estos incisos caracterizados inicialmente por cualquiera de estos recursos, aunque Fraenkel utiliza la categoría sólo para las partículas o palabras (pronombres, adverbios, conjunciones) iniciales de frase que quedan fuera del primer colon y tienen una función enfática y anticipatoria: *Auftakt* (preludio).

Una vez marcado el comienzo del período -o del colon-, el comienzo de la otra parte del período -o del segundo colon-, se delimita fácilmente mediante los paralelismos sintácticos (sinonímicos o antitéticos), las conjunciones o anafóricos correlativos (todo tipo de reiteraciones y responsiones), además de por el recurso prosódico de la pausa interna de "mitad" del período. Cuando el comienzo del semiperíodo está marcado por recursos de base (enclítica, conjunción o anafórico correlativo, vocativo) hablaremos de *antibase* (base en respuesta).

Así, base y antibase contribuyen a estructurar el período o el colon marcando sus comienzos (de período o semiperíodo, de colon o de inciso formante). Tendremos que estudiar en nuestro texto hasta qué punto están siempre estas posiciones perfectamente marcadas, sin encontrar jamás una enclítica o una conjunción fuera de su puesto.

La distinción[415] entre base sintáctica y estilística no tiene sentido: las unidades de sentido (sintaxis) y de expresión (prosodia, es decir, sintagmática) están estrechamente relacionadas: la base tendrá una cierta independencia entonativa del colon que introduce, como una cierta organización sintáctica, en función de su misión de introducir prosódicamente y organizar sintácticamente el período o el colon, cuyo comienzo señala y al que, sin embargo y por ello, pertenece. La base pertenece al colon como uno de sus incisos, pero nò como los incisos simples (no marcados) que lo forman interiormente, sino marcado por la cesura de inciso y la caracterización sintáctica que hemos estudiado, es decir, como su inciso inicial. Y para ello necesita, al mismo tiempo, regir sintácticamente y diferenciarse prosódicamente de los incisos que le sigan formando el colon. Si se admiten los incisos como otro nivel de análisis inferior al colon, no hay ninguna dificultad para conservar la interacción de fondo y forma en el inciso inicial o

---

[415] Esta distinción sustenta el tratado de los *commata* en R. Serrano (1987) 67-73, que le lleva a definir la base como un constituyente material accidental del período y como una unidad distinta del *comma*. Aunque cita a E. Fraenkel (1965) 12, vemos nuestra interpretación más respetuosa con el espíritu de este nuevo método colométrico.

base y, al mismo tiempo, mantener su pertenencia a la unidad superior cuyo comienzo marca.

Ciertamente, por el principio de economía, puede que no siempre se marque los comienzos con la misma claridad, sobre todo si están ya marcados los finales: comienza una unidad después de que haya terminado la otra. Por ello, más que considerar la base como un componente accidental del período, la concebimos como un tipo de inciso y un inciso fundamental: el marcado prosódica y sintácticamente para indicar el comienzo de la unidad rítmica superior.

C.- Cláusulas: Incisos finales.

Más importancia aún que los comienzos pueden tener los finales. La pausa final del período, la conclusión del contenido, el fin de la tensión sintáctica serán marcas fundamentales del final del período o del colon. Vale cuanto dijimos sobre los incisos iniciales, las cláusulas son incisos finales, es decir el último inciso formante del colon, que suele estar marcado prosódica y sintácticamente.

Veremos que la posición clausular se marca sintagmáticamente reservando este lugar privilegiado a la clave sintáctica del período (o del colon): verbo personal, substantivo nuclear en la frase nominal, sujeto importante. Prosódicamente tenemos el tonema descendente final y, quizá, esquemas métricos más o menos irregulares.

Lo afirman claramente las autoridades:

> "[...] es el ritmo y no el copista o una nota al margen del escrito lo que debe aclarar cuál es el final de la frase"[416].

> "se desea y aparece (el ritmo) fundamentalemente en las cláusula (*clausulis*), en primer lugar, porque todo contenido (sensus) tiene fin, y pide un intervalo natural mediante el cual se encuentre separado del pensamiento siguiente; en segundo lugar, porque el oído, una vez que ha seguido una cadena continua de palabras (*vocum*), y ha sido conducido como por una corriente en pendiente del flujo del discurso,

---

[416] Aristóteles, *Retórica*, 1409 b 19-21= A. Tovar (1953) 196. Difiero del comentario de R. Serrano (1987)95: no es que "el final del período es el momento en que debe atenderse especialmente al ritmo [esquema métrico irregular]" sino que la condición de posibilidad del ritmo es la limitación de la unidad que, con su secuencia o alternancia, produce tal efecto. Por ello el final se hace visible, fundamentalmente, por la realización rítmica -es decir por el retorno de la unidad marcada-, no tiene nada que ver con una marca métrica de fin de período o de colon. Por mucho que se molesten en establecer diferencias cualitativas, cuando tienen que analizar estos "ritmos" finales siempre emplean signos propios de los esquemas métricos.

emite su juicio sobre todo en el momento en que ese impulso ha cesado y ha dado oportunidad a la observación"[417].

Ciertamente hay una tensión prosódica y sintáctica que se va tejiendo en el período y necesita un descanso, un final, para que pueda producirse la sensación rítmica. Es entonces cuando se encaja la secuencia del pensamiento con la de la expresión y se advierte, en ese preciso momento, en el final, el sentido de conjunto, se percibe la armonía y se reconoce la arquitectura prosódica, sintáctica y semántica. Pero esto no tiene nada que ver con que "el final del período es el momento en que debe atenderse especialmente al ritmo"[418] (si por ritmo se entiende el silábico, descrito como un esquema métrico). Más aún, hemos dicho que la condición de posibilidad del ritmo es la limitación de la unidad que, con su secuencia o alternancia, produce tal efecto. Por ello el final se hace visible, fundamentalmente, por la realización rítmica -es decir por el retorno de la unidad marcada en relación con las no marcadas-. Que exista o no una marca métrica de fin de período o de colon es un asunto diferente, cuya importancia es mínima en Aristóteles, mientras que irá aumentando en los tratadistas posteriores.

Esta misma doctrina la vemos refrendada en el texto de Quintiliano, donde habla de ritmo de sentido *(sensus)* y de expresión *(vocum)*, realidades que poco tienen que ver con el machacar métricamente los finales. Hay que tener presente que Quintiliano no llama *cláusula* sólo al final del período[419] -su ultimo inciso-, sino también al final del colon[420]. Con este mismo sentido hablaremos nosotros, llegado el caso, de cláusula de período y de cláusula de colon.

No debe extrañar el que no estudiemos, en este momento y como le correspondería en relación con la erudición acumulada, la función de los esquemas métricos en la prosa[421]. Su omnipresencia en la anterior etapa filológica ha llegado a ser tópica: hablar de ritmos en la prosa griega equivalía a estudiar los esquemas métricos de las cláusulas. Acabamos de justificar que nuestro camino sería el inverso, yendo de las unidades rítmicas (definidas sintáctica y prosódicamente) a las cláusulas -acentuales, en nuestro caso-. Por ello, será suficiente con escuchar las conclusiones de quien sí se dedica en primer término al estudio métrico de las cláusulas:

---

[417] M. F. Quintiliano, *Institutiones* , IX, 4, 61. Cit. y tr. por R. Serrano (1987) 95-96.

[418] R. Serrano (1987)95.

[419] Como suele pensarse hoy: cf. H. Lausberg (1960a) 459.

[420] Cf. M. F. Quintiliano, *Institutiones* , IX, 4, 101 y R. Serrano (1987) 100 y nota 230.

[421] Cf. R. Serrano (1987) 75-136. No nos detendremos en el largo estudio de esquemas métricos que recoge de Aristóteles y Quintiliano, ya que es un campo minado en el que no queremos entrar. Sobran autores y textos, como hemos reseñado en el recorrido histórico, que lo han tratado como si fuese el punto rítmico definitivo. En estas 60 páginas que dedica al tema Serrano se puede saciar suficientemente la curiosidad, sin acabar de ver la importancia de estos esquemas métricos (que eso son).

"El ritmo de la prosa es, en principio, igualmente válido para el del verso; las diferencias son de grado. Sigue en vigor la restricción ya por Aristóteles:

"τὸ δὲ σχῆμα τῆς λήξεως δεῖ μήτε ἔνμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον·... τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μέν, μὴ μέτρωι δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. περαίνεται δὲ ἀριθμῶι πάντα. ὁ δὲ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά. διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή· ποίημα γὰρ ἔσται· ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς· τοῦτο δὲ ἔσται, ἐὰν μέχρι τοῦ ᾖ." *Rhetorica* 3, 8: 1408 b 21-32.

Toda oración está regulada rítmicamente, pero es necesario evitar un ritmo demasiado marcado; no se puede crear la impresión de una secuencia métrica, es decir, la repetición de las mismas formas rítmicas. De aquí se sigue, para el orador, una no pequeña dificultad. La prosa artística debe, por una parte, alejarse del habla común caracterizada por el ritmo yámbico (ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν *Rhetorica* 1408 β 33-34), pero, por otra parte, debe permanecer por debajo de la regularidad del hablar en verso. La recomendación del peán que hace Aristóteles como ritmo inicial y final -recomendación que no siguieron ni en la teoría ni en la práctica ni los helenistas ni los romanos- será muy significativa; nada más que sigue siendo un problema establecer fronteras entre la métrica de prosa y la del verso. Pues "per imprudentiam" dice Cicerón (*Orat.* 189) se cuelan versos en el habla en prosa. De aquí se sigue, en adelante, que no hay que entender la prosa rítmica como un parecerse o imitar al ritmo del verso.

Especialmente instructivos son los análisis rítmicos de Dionisio (cf. Drexler *Intr.* 143, Primmer 38 s.), que, en su variedad, ponen al descubierto el valor reducido de las fuentes antiguas. En su *de compossitione verborum* 18 analiza una serie de lugares (18,3: Tucídides 2,35,1; 18,9: Platón *Menexeno* 236 d 4-5; 18,15: Demóstenes) y busca sus factores rítmicos, más exactamente: aclarar el carácter no métrico de la oración mediante la mezcla de diferentes pies métricos. Todavía más profundo y más luminoso es el capítulo 25 en el que Dionisio describe con éxito y contenido, como una construcción cercana, en paralelo la frases introductorias del discurso de Demóstenes contra Aristócrates con los versos que le serían correspondientes. Este método, al contrario de la medida de la cantidad del capítulo 18, y de la totalmente arbitraria descomposición en unidades métricas, cuyas confusas consecuencias son ineficaces totalmente para causar en el oyente impresión de ritmo, tiene la ventaja indescriptible de captar la frase y el colon como un *continuum* rítmico.

Es casi una empresa imposible desentrañar los análisis antiguos y aplicarlos a otros textos porque también podía pasarle inadvertido al auditorio antiguo el ritmo de su época. El esquema métrico de la teoría con su fijación unilateral en pies y su capacidad rítmica para la prosa, no era un elemento útil para la explicación de la unidad interna de la frase, pero ha dado sus frutos en el análisis de los finales de frase, lugar que tenía que ser más evidente. Frente a las cláusulas teóricamente permitidas, se da en la practica una variedad mucho mas grande aunque las cadencias troqueo-créticas son siempre dominantes. Sobre la longitud de las cláusulas y su limite hacia atrás (el comienzo) -por tanto el inicio de la cadencia- solo se pueden obtener aproximaciones. Lo mismo sobre la colometría. Tampoco se puede aclarar la cuestión conexa de los finales de palabra antes y dentro la cláusula. Al menos podemos adelantar que el estudio del ritmo interno en el caso de la prosa acentuada dinámicamente no plantea los mismos problemas. El orador no puede mantener escondidos sus instrumentos, y el elemento que mantiene el ritmo es omnipresente."[422].

Por todo ello dedicarnos ahora al estudio de los esquemas métricos en prosa sería incoherente por nuestra parte con la concepción rítmica que vamos construyendo, en la que entendemos el ritmo prosódico (silábico) como resultante de la estructura de las unidades rítmicas (período, colon e inciso) y no al revés: no queremos ni podemos partir de determiandos esquemas "rítmicos" de organización silábica que determinarían los comienzos, los finales o los interiores del colon o del período, para reconocer esta unidades. Al menos no es esta nuestra metodología, sino la inversa. Además toda la doctrina de los peones y las sucesiones rítmicas que se aceptan o se rechazan, se pueden prudentemente resumir diciendo que, en las cadencia finales (e iniciales, respectivamente) se rechazan aquellas sucesiones silábicas que no son rítimicas (una sucesión continua de breves o de átonas) y aquellas que son propias de los metros poéticos (dáctilo, yambo, troqueo) o de la conversación ordinaria (yambo). El peán en sus diversas combinaciones es el metro recomendado "pues ninguno de los metros citados salvo éste, puede quedar más oculto"[423].

Otra razón disuasoria es la necesidad de resolver previamente cómo y cuándo y con qué transformaciones intermedias afecta al ritmo silábico mensurable métricamente el cambio del sistema prosódico durativo al acentual:

"El ritmo es un χρόνων τάξις (Hefestion frag.1, p. 76,19-20 Consbruch) el poner marcas regulares en el transcurso cronológico, orden en la serie que se imprime al material de las sílabas. El ritmo del griego clásico es cuantitativo, se basa en la alternancia de sílabas largas y breves. Se

---

[422] Ch. Klock (1986) 221-223.

[423] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1408 b 32-1409 a18 trata detenidamente el tema. El comentario de R. Serrano (1987) 118-119 es adecuado, pero refleja su propia línea de investigación.

discute si el acento musical de la lengua clásica excluía un ictus -es la opinión común- o si había otro elemento dinámico que codeterminaba el ritmo. Cuando en época postcritiana iba desapareciendo el sentido de la diferencia cuantitativa, desapareció también el sistema tradicional de las cláusulas. Hubo un desarrollo que hacia el s. V [realmente el proceso estaba terminado mucho antes, algún siglo antes de Cristo] llevó a la completa isocronía de las vocales y al mismo tiempo hubo una nueva norma para el acento de las palabras, perdió su carácter musical, definido tonalmente, y se expresaba ahora de manera dinámica, espiratoria, pero sin que esto tuviera ningún influjo en las reglas de acentuación.

Este proceso importante para la lengua, tenía consecuencias muy graves para la literatura, tenía que encontrarse un nuevo ritmo que tuviera cuenta del cambio de situación. Aquí la prosa y la poesía han tomado dos caminos aparentemente distintos, mientras que la poesía tardía se anclaba en las formas antiguas, la prosa encuentra caminos nuevos. El desarrollo, cronológicamente paralelo, de la lengua latina, donde los cursus tardío imitan las tres cláusulas *standard* cuantitativas no aporta mucho a la explicación de las cláusulas del acento griego. No sabemos cuales han sido las formas previas para el desarrollo de las cláusulas acentuales, pues aquello que pedía Wilamowitz, y cito "hay que buscar la aclaración trabajando la prosa del 200 al 350", no parece haberlo escuchado nadie. En la segunda mitad del siglo IV el sistema ya esta completamente desarrollado"[424].

Puede verse como con el caminar de la historia (Dionisio, Cicerón, Quintiliano) comienzan a desarrollarse sentimientos propios de cada metro y complicadas clasificaciones: es como un aluvión de doctrina que arrastra, quizá todas pero revueltas y sin el sentido originario, unas piedras que formaban un edificio armónico, destruído y arrebatado. Esta es nuestra hipótesis de trabajo, por lo que buscaremos los cimientos del edificio original, más que dedicarnos a clasificar las piedras -actividad tan loable como agotadora- desfiguradas en su largo rodar. Confiamos en poder aportar así luz sobre un asunto que sólo desde la actividad clasificatoria no se termina de resolver.

Si la aplicación a la prosa de los esquemas métricos clásicos es problemática, además, hay que tener en cuenta que los análisis modernos han demostrado la incoherencia en la época imperial y bizantina entre la praxis y la teoría, pues se transmitía la teoría retórica antigua aunque no reflejara en absoluto la práctica rítmica del momento:

"El hecho de que la praxis rítmica de la época bizantina no haya sido teóricamente descrita ni justificada se debe al influjo enorme de la tradición clásica. Los testimonios son escasos y dispares. El rétor

---

[424] Ch. Klock (1986) 223-224.

Lácares del siglo V, uno de los últimos teóricos importantes de la antigüedad, demuestra cuanto difería la teoría y la practica. En este texto exige la vigencia del principio cuantitativo, mientras él mismo observa estrictamente la regla bizantina del final de frase. [...]

El acento es el portador principal del ritmo de una frase. En su forma originaria, los dos finales de la homilía de Navidad del Nacianceno tienen dos sílabas átonas entre los últimos acentos (tonos altos), estas cláusulas por tanto pertenecen a los llamados dobles dáctilos del tipo bizantino común.

Por tanto, nuestro conocimiento de la práctica bizantina de las cláusulas no se puede apoyar en el testimonio de una teoría contemporánea sobre el ritmo prosaico. Las reglas de como deberían ser las cláusulas se sacarán a través de la observación y el análisis de textos, y para su investigación son imprescindibles los nombres de W. Meyer (de Spira) y Maas, los cuales en el cambio de siglo llegaron a descubrimientos decisivos."[425]

Basándose en las investigaciones modernas, más que en la teoría antigua, resume Ch. Klock los principios básicos del ritmo acentual bizantino:

"1- Portador del ritmo en toda la frase es el acento de palabra, pero no se debe partir mecánicamente de los acentos gráficos. Las palabras se forman en el transcurso de una frase, por motivos gramaticales y lógicos (intención del hablante) y se dan en estado constructo (Wortbildern), en los cuales necesariamente no todos los acentos pueden ser rítmicamente eficaces al mismo nivel (acentuación fonética). Sin acento quedan normalmente las palabras proclíticas (artículos, preposiciones, partículas así como las conjunciones, las excepciones se justifican por el contexto, pero no se deben admitir para enmendar intervalos arrítmicos).

2- El ámbito de la cláusula esta claramente definido en el sistema acentual. La cláusula comienza en el penúltimo acento pleno y se regula por tanto rítmicamente a través de dos acentos. La posible longitud varía según el intervalo deseado y según las múltiples posibilidades de acentuación del griego entre dos y once sílabas.

3- Decisivo para la calificación rítmica y la descripción de una cláusula es el número de sílabas entre los últimos dos acentos. Se busca o se permiten los intervalos pares, de dos, cuatro y seis sílabas átonas. Esta cláusulas se llamarán regulares. Se evitan las de intervalo 0 (el choque entre dos acentos) junto con los impares 1,3,5,(7), llamadas irregulares. Dos sílabas átonas es el intervalo normal de la cláusula bizantina.

---

[425] Ch. Klock (1986) 224-226.

4- Por lo que se refiere al número de sílabas después del último acento (pleno) -en griego son posible dos, una o ninguna- no hay una regla fija. En todo caso se observa una preferencia por el proparoxítono final, el cual desde Himerio determina toda la prosa artística bizantina aunque con intensidad diversa. [...]

La cláusula bizantina reúne en sí un elemento fijo frente a dos elementos móviles: fijo es que debe haber un intervalo necesario de 2, 4 o 6 sílabas átonas, en cambio elementos variables que evitan la monotonía rítmica (mejor la isotonía) son los límites variables de palabras dentro de la cláusula y las relaciones variables de acento (tipología libre) que se perciben en una secuencia de intervalos constantes y que pueden producir una cierta tensión.

Aunque la rítmica acentual corresponde a nuestra propia percepción, el análisis textual no plantea menos problemas que en el caso de la cuantitativa precedente. A primera vista, las ventajas son evidentes: no se plantea la pregunta de donde terminar la cláusula hacia atrás, que en el caso de secuencias cuantitativas comporta esquemas métricos distintos -según donde se comience- y se quita la necesidad de captar el ritmo prosaico con los instrumentos de una terminología métrica. Finalmente, tampoco importan la consideración de si los fines de palabras son importantes o no para la fijación de la cadencia.

Como es evidente, las cláusula acentuales se caracterizan por unas transiciones fluctuantes, empiezan en medio de una palabra, mientras que las cláusula marcadas por el final de palabra, parece ser sólo una variante opcional agradable (en este caso se exige siempre la ortotonía del último portador de ictus).

Sin embargo quedan muchos problemas: quedan los proclíticos, así como los enclíticos. No podemos estar seguros siempre de haber reconocido la acentuación original del autor. Sobre todo porque la colometría de las frase queda insegura en muchos aspectos particulares. En el caso de los grandes intervalos de tres a siete sílabas, se plantea la cuestión de si el que habla ha diferenciado esta larga secuencia átona a través de acentos secundarios, porque se puede suponer con seguridad que el lenguaje hablado haya utilizado acentuaciones secundarias junto a los acentos obligatorios de palabra, pero estos acentos secundarios, a pesar de todos los intentos, se sustraen a un análisis y no tienen lugar en el sistema (por motivos metodológicios). Solamente el considerar los acentos primarios otorga rigor científico al método."[426].

---

[426] Ch. Klock (1986) 227-228.

D.- Correspondencia entre los miembros.

Un período se organiza fundamentalmente mediante la interrelación de sus miembros, marcada por la correspondencia de sus elementos prosódicos, sintácticos y semánticos, bien sea de forma secuencial o bien antitética. Está clara esta doctrina ya en Aristóteles, que divide la prosa construída por miembros en dos tipos, la que divide (λέξις διηρημένη) y la que opone (λέξις ἀντικειμένη) a sus miembros[427]. La correspondencia antitética es aquella que opone dentro de cada uno de sus miembros una palabra a su contraria o bien la misma palabra está unida a dos contrarias: organiza sus miembros antitéticamente dentro del período o sus incisos dentro del colon. En cambio, la correspondencia secuencial es la que presenta los miembros o los incisos ordenados en paralelo: no por oposición sino por adición, la misma idea la presenta separada de dos modos sucesivos. En ambas se da correlación de elementos, sólo que en una es por oposición mientras la otra yuxtapone. Se puede decir que el orden paralelo es más arcaico y continuo mientras el orden antitético más maduro y limitado, por lo que será alabado como más agradable y comprensible. Hay una cierta semejanza entre la estuctura periódica sucesiva y la prosa continua encadenada (no periódica), en cuanto que ambas dan la impresión de sucesión de sus miembros, sin embargo la periódica sucesiva está sometida a circularidad, marcas de límite y condicionamientos prosódicos peculiares que hacen imposible la confusión: hay un ciclo, aunque gire siempre en el mismo sentido. La estructura antitética se puede decir que es doblemente periódica, como un ciclo que gira en sentidos alternos, y así, requiere mayor elaboración artística (en los dos planos, de fondo y forma), pues radicaliza y sintetiza los elementos periódicos: retorno y alternancia.

Así se produce la circularidad tanto en el fondo como en la forma, y, secundariamente, se delimita el período -o el colon-. De este modo puede el período -o el colon- formar una unidad rítmica completa, con un redondeamiento del sentido y de la expresión, al mismo tiempo que señala de modo claro los límites de la unidad rítmica así estructurada, con una dimensión fácilmente abarcable y con una percepción del retorno ritmante.

Este tipo de organización se realiza desde el contenido a la expresión, por parte del hablante, y de la expresión al contenido, por parte del oyente; en sí, determina la armonía entre fondo y forma, que es como el alma del período.

Estos dos modos de relación (por adición o por oposición) son básicos (en todo tipo de ritmos) y se dan en los diversos niveles de unidades periódicas: dos miembros dentro de un período, dos incisos dentro de un colon.

---

[427] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1409 b 33-1410 b 5= A. Tovar (1953) 194-199. Seguimos y resumimos, en este campo, el estudio concienzudo de R. Serrano (1987) 146-157. Los tratadistas posteriores transmiten la doctrina aristotélica con leves cambios terminológicos, que no afectan al contenido. Cf. H. Lausberg (1960a) 452.

Concretamente son relaciones paralelísticas entre las unidades rítmicas la parísosis y la paromoiosis, como lo son antitéticas todo tipo de quiasmos.

La parísosis[428] se da cuando las unidades son iguales sintáctica o prosódicamente: isócolon, párison. Hablaremos de simetría sintáctica cuando la parísosis sea sintáctica, mientras reservamos isócolon y párison a las semejanzas prosódicas de miembros e incisos (número de sílabas o acentos), ya que son el objeto formal de nuestro trabajo. Por otra parte suelen ir de la mano prosodia y sintaxis, sobre todo en una unidad de nivel rítmico -y que, por tanto, armoniza fondo y forma-.

La paromoiosis[429] se da cuando la igualdad entre las unidades rítmicas afecta a las partes extremas: al principio de cada colon, con palabras completas iguales (anáfora) ; o al final, bien las últimas sílabas (rima, asonancia, homoiotéleuton)) o la repetición de una única palabra (paronomasia) o bien las inflexiones morfológicas de una misma palabra (homoióptoton).

Además todo este tipo de correspondencias sintagmáticas (o figuras retóricas) pueden darse simultáneamente, para subrayar la limitación, la circularidad y el ritmo propio del estilo periódico: puede haber un colon relacionado con otro en antítesis, con simetría sintáctica y prosódica, y con homoiotéleuton[430].

Por otra parte, estas estructuras simétricas pueden serlo también *antimétricas*: sustituyendo la relación paralela por la antitética. Así tenemos el oxímoron, los quiasmos sintácticos, las anáforas antitéticas, las paronomasias contrarias, las gradaciones de opuestos.

Igualmente, hay que precisar que lo que se dice del colon (unidad básica del ritmo de prosa) puede encontrarse, de modo semejante y proporcional, en la unidad superior (un período respecto a otro) o inferior (un inciso respecto a otro).

E.- Orden de las unidades.

El orden, la adecuada disposición de las palabras en el inciso, de los incisos em los miembros y de los miembros en los períodos, es otro factor rítmico, al contribuir a limitar y cerrar el ciclo periódico[431].

---

[428] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1410 a 24-25 = A. Tovar (1953) 198; H. Lausberg (1960a) 336; R. Serrano (1987) 156.

[429] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1410 a 25-34 = A. Tovar (1953) 198; H. Lausberg (1960a) 336; R. Serrano (1987) 157.

[430] Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1410 b 1-2, cit. por R. Serrano (1987) 156.

[431] Corresponde a la categoría retórica de la *dispositio*, distribución de las partes de modo que formen un todo. Cf. H. Lausberg (1960b) 367-376.

Para que lo menos importante ceda a lo más importante, el orden clásico pide que se ordene de menos a más importante, con lo que se comprende la importancia rítmica (de fondo y forma) de las cláusulas del período y del colon. La razón está en que se va aumentando y acrecentando gradualmente la tensión hasta llegar a su culmen, precisamente en el final, donde concluye la tensión (conceptual y expresiva) para volver a comenzar el ascenso en la unidad rítmica sucesiva.

Por su importancia sintáctica y semántica, la posición primordial, la final, se suele reservar al verbo -salvo discordancias eufónicas o recursos prosódicos peculiares- a no ser que, circunstancialmente, se quiera destacar alguna otra palabra concreta. La posición clausular es la más enfática, por lo que no es indiferente el tipo de clases de sintagma o conceptos que aparezcan, como tampoco su caracterización prosódica -que justifica la atención retórica a las cláusulas-.

> "[...] se ha de cuidar de que la oración no decaiga y de que lo que sea más débil se subordine a lo de mayor importancia [...] pues las frase *(sententiae)* deben crecer y elevarse. [...] Con mucho, lo más indicado es cerrar el pensamiento con un verbo *(verbo sensum cludere)*, siempre que la sintaxis *(compositio)* lo permita, puesto que en los verbos reside la fuerza de la expresión *(sermonis vis)*. [...] Si el verbo resulta desagradable, esta regla cederá ante las consideraciones rítmicas, como sucede con muchísma frecuencia en los más destacados oradores griegos y latinos. [...] Muchas veces hay una palabra cuyo sentido se quiere destacar y que, si esa palabra se oculta en el interior de la frase, suele escapar a la atención y verse oscurecida por los términos que la rodean, mientras que, si se sitúa en la cláusula, se destaca y se graba en el oyente *(in clausula positum adsignatur auditori et infigitur)*"[432].

He de precisar que este recurso (orden de sus componentes) que se predica del colon, como la unidad básica de análisis rítmico estructural, se aplica de modo semejante al período (*lex membrium crescentium*) como también a los incisos (en la medida en que estén formados por palabras prosódicas).

F.- Cesuras, pausas y fenómenos de juntura.

La unión entre unidades rítmicas se produce precisamente en sus puntos de división, donde se sitúan acertadamente las pausas y cesuras. Especialmente entre períodos y entre los miembros las pausas (cesuras entre los miembros) son importantes, así como la entonación, sostenida o descendiente, que marca prosódicamente las unidades.

---

[432] M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 23 .26.29. Cf. también Demetrio, *De elocutione*, 50-52 y M. T. Cicerón, *De oratore*, III, 48, 186. Todos cit. y comentado por R. Serrano (1987) 138-140.

Los tratadistas antiguos han descuidado este aspecto, que estudiaremos en la teoría lingüística. En cambio se entretienen, como una cuestión de retórica general, en los fenómenos prosódicos de juntura: evitar formar palabras extrañas o desagradables, el choque de sonidos ásperos, el hiato, la aliteración o la similicadencia.

De todo ello, si no se confunde palabra gráfica con prosódica, lo más interesante lo constituye la doctrina del hiato (que no se dará entre períodos, ni miembros, porque lo impide la cesura y la pausa) y que se puede resumir con cierta flexibilidad en que se han de evitar los hiatos, pues detienen y ralentizan la expresión (a no ser que se busque este efecto estilístico circunstancialmente), especialmente los hiatos desagradables (entre vocales largas, o velares o abiertas): cuanto más se aproxime al diptongo menos áspero y menos reprensible será el hiato[433].

Por las razones apuntadas, el hiato verdadero, la sinalefa (que más que una licencia poética, es la normalidad del habla) o la elisión, sólo se darán entre palabras en contacto dentro de una unidad rítmica[434]. No tiene ningún sentido hablar de hiato entre dos palabras separadas por cesura de colon o por pausa de período o período menor; el hiato es sólo gráfico, no prosódico, por lo que no tiene ninguna relevancia rítmica. Lo mismo ha de decirse de la sinalefa o la elisión o la baritonesis: son fenómenos que se neutralizan ante cesura (o pausa) de inciso, de colon o de período.

En resumen, el quicio sobre el que giran las unidades rítmicas son las cesuras que distinguen para unir los incisos formando miembros, con una sutura (cesura de realización libre -por ejemplo se realiza tras la base inicial, pero no entre los incisos simples-), los miembros formando períodos (cesuras obligatorias, que son pausa entre los miembros centrales, con la pausa de período menor o semiperíodo) y los períodos formando párrafos y textos (con pausa de fin de período, tras la cláusula del colon final).

Mientras que las cesuras sí son factóres rítmicos (marcan y delimitan sus unidades), los demás fenómenos prosódicos de juntura o son aparentes (son problemas ortográficos, no prosódicos) o se reducen a evitar el hiato y la cacofonía en el interior de las unidades rítmicas (entre las palabras que las forman). La eufonía, más que marcar el ritmo, lo que trata es de no destrozarlo con interrupciones o disturbios.

---

[433] Cf. M. F. Quintiliano, *Institutiones*, IX, 4, 33-34. También Demetrio, *De elocutione* 68 y Hermógenes. Todos cit. por R. Serrano (1987) 140-145. Comentando los textos reseña la "αἰσχρολογία" , el *vocabulum concursus*, el "παρόμοιον", la alegoría, la acumulación de monosílabos en el discurso y los diversos modos de similicadencias. Son fenómenos que más que de juntura se pueden estudiar entre las figuras retóricas unos, en los preceptos eufónicos otros, o en las normas de buena lectura. para un tratamiento más extenso, cf. J. D. Denniston (1952) 126-129 y H. Lausberg (1960b) 954-976.

[434] Cf. N. P. Andriotis (1976) 5-45 y 217-47 explica la sinalefa y el hiato, en general, y S. Boldrini (1981) 641-673, estudia el hiáto prosódico con escansiones de Plauto, concluyendo que se evitaría por desagrado rítmico perceptivo.

4.- CONCLUSIÓN.

La doctrina que hemos recogido presenta una serie de fundamentos consistentes que hemos valorado, así como aspectos problemáticos o pendientes de solución, que hemos vadeado sin detenernos. El ritmo, lo hemos considerado efecto cuya causa buscamos, para no incurrir en la contradicción de explicar lo que buscamos en sí y por sí mismo y enmarañarnos en la doctrina sin aterrizar en la lengua realizable. Hemos aclarado la terminología retórica traduciéndola en categorías lingüísticas funcionales. Hemos determinado las unidades que causan (y son definidas) por el ritmo de prosa, en tres niveles analíticos sucesivos: el período, el colon y el inciso, según se busque la unidad mínima de realización rítmica, de estructura semántica o de prosodia y sintaxis. Hemos alcanzado así los factores que delimitan estas unidades, las relacionan entre sí y las organizan para formar un todo en le que la armonía del conjunto, en expresión y contenido, en resultado que supera y exige la de cada una de sus partes: el ritmo silábico, los incisos que marcan comienzo (base) o final (cláusula) del período -o del colon-, la correspondencia entre los componentes de las unidades rítmicas, el orden de los mismos y el juego de cesuras entre las diversas unidades. Todos estos factores causan el ritmo (de pensamiento o de expresión), procurando una circularidad de expresión y contenido así como una adecuada unidad y cohesión entre las unidades que delimitan. El sucederse o alternarse de unidades marcadas y no marcadas por estos factores es así el ritmo que buscamos.

IV- FUNDAMENTOS PROSÓDICOS DE LA RELEVANCIA RÍTMICA.

1.- CATEGORÍAS LINGÜÍSTICAS Y RÍTMICAS.

Es ya común, desde R. Jakobson[435], utilizar la distinción metodológica en el análisis del lenguaje[436] entre elementos pertinentes y redundantes, elementos distintivos y no distintivos, *estructura y realización*. No hace mucho que se aplica al griego; en métrica, sin embargo, resulta sintomático que, analizando los datos de la lengua, hechos como la cesura y las pausas se releguen a la realización (*parole* en términos de Saussure) al mismo nivel que el *tempo* elocutivo *(agogé)*, la danza y el canto -elementos perdidos o subjetivos que no impiden el estudio científico de la métrica-. Se está confundiendo aquí estructura lingüística y estructura artística. También hay que censurar el postular por principio unidades al mismo tiempo de estructura y de realización; la "sílaba" estructural (por ejemplo) no puede ser nunca en el mismo sentido la "sílaba" real ni viceversa. Al buscar leyes que den cuenta de los hechos observados no podemos confundir[437] combinaciones de sonidos con la estructura fonética, ni perdernos en el atomismo sino que debemos considerar en cada momento de la diacronía su estructura sincrónica y observar las leyes estructurales, gobernadas por la teleología[438].

Igualmente, sobre el simple dualismo saussuriano *langue-parole* usaré la distinción más ceñida de E. Coseriu, *sistema-norma-habla*, donde el sistema designa la lengua en el nivel abstracto y social, la norma es un grado social pero más concreto o bien los rasgos abstractos del lenguaje individual, mientras el habla se reserva para el lenguaje individual y concreto[439]. Este esquema nos permite situar los factores rítmicos en el campo específico de la norma como hechos propios de toda realización artística, en cuanto tal, de

---

[435] Establecida en 1932, en *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen =Proceedings of the International Congress of Phonetic Science;* cf. R. Jakobson (1933) 135-55. Cf. M.S. Ruipérez (1955) 91 nota 2.

[436] Hay nociones que se utilizan para indicar realidades diferentes según las diversas escuelas de lingüística o según se trate de análisis estilísticos o métricos, de verso o de prosa, etc. por lo que me detengo a precisar las categorías lingüísticas más importantes, aunque la mayoría de estas nociones sean de uso habitual. Con todo me interesa precisar el sentido prosódico de muchas de ellas, sentido que no es indiferente.

[437] Cf. N. S. Trubetzkoy (1933)28 nota 28.

[438] Por mucho que se tenga un temor supersticioso a hablar en términos teleológicos, esto se justifica por cuanto lo que evoluciona no son fonemas ni sonidos aislados, sino el sistema fonológico, y toda evolución del sistema como tal se halla guiada por la tendencia hacia un fin. Cf. N. S. Trubetzkoy (1933) 29 nota 30.

[439] Cf. E. Coseriu (1952) *Sistema, norma y habla* = E. Coseriu (1967) 11-113. Cf. también O. Ducrot -T. Todorov (1972) 143 -156.

naturaleza convencional-social y no necesariamente significativos, de por sí, en el plano del sistema. Usa los recursos económicos del sistema pero con un desarrollo determinado, que no es ya exigido por el código, sino que viene determinado por la tradición artística de la comunidad hablante y por sus convenciones literarias, por lo que el estudio de la prosa artística o rítmica se sitúa de lleno en el campo de la norma (un grado de abstracción intermedio entre el sistema y el habla).

Así, al reivindicar la importancia estructural de los hechos prosódicos, unos en el sistema y otros en la norma, tendremos que hablar de *pertinencia* (función lingüística), de *relevancia* (función rítmica) y de *redundancia* (caracterización individual). En este sentido, es importante destacar la pertinencia estructural de las relaciones sintagmáticas[440] o relaciones contextuales *in praesentia* y no sólo de las paradigmáticas o asociaciones *in absentia*[441]. Serán estas relaciones las marcadas por la relevancia rítmica, que no anula, sino que destaca su pertinencia estructural, si bien tampoco es reductible a ella. Son las unidades sistemáticas que serán desarrolladas por la norma literaria (tradición y usos retóricos, por ejemplo) en un determinado sentido, que se manifiesta y alimenta en interacción con los textos artísticos concretos.

Es importante estar prevenidos para que la relativa facilidad de captar los hechos fonéticos no perjudique con el olvido[442] o la distorsión a las relaciones fonéticas -más difíciles y contextuales-, como ha ocurrido en el pasado, que supo desarrollar una fonética sistemática pero a duras penas logró abrir el camino para una fonética sintagmática[443]. Y, sin embargo, los

---

[440] Aunque estoy de acuerdo con su crítica al reduccionismo paradigmático del estudio del sistema de la lengua, no adoptaré la distinción entre *estructura* (sílabas, palabras, frases,..) y *sistema* (fonemas, morfemas,[...]), que propone R. H. Robins (1957) 188-189, y que merece la pena analizarse, consciente de estar hablando, de hecho, de sintagma y paradigma, respectivamente. Así, mantenemos los términos ya consagrados para evitar la ambigüedad grave entre "estructura" como sinónimo de sintagma frente a paradigma (sistema) y "estructura" como sinónimo de sistema (lengua) frente a realización (habla), pero retenemos la necesidad de no estudiar o imaginar "paradigmáticamente" las relaciones sintagmáticas -ni viceversa las asociaciones paradigmáticas- así como los elementos de la estructura no pueden pensarse como existentes en el plano de la realización -ni viceversa-. Es un riesgo doble que debemos evitar y que, desgraciadamente, es responsable de bastantes errores.

[441] Cf. O. Ducrot -T. Todorov (1972) 129 -135.

[442] "These syntagmatic factors should be systematized and made explicit in phonology, no less than paradigmatic contrasts" (R. H. Robins [1957] 191).

[443] "The dominance of the phoneme concept of phonology at the present time may be seen in the array of the phoneme derived terms currently in use [...] If the terms and categories employed by the linguist are, as it were, imposed on the language in the process of analysis, it follows that linguistic structures and systems must like wise be thought of not as pre-existing or discoverable in any literal sense, but rather as the product of the linguist in working over his material [...] it is necessary to make it clear that in developing phonological

factores sintagmáticos (relaciones) pueden y deben ser explicitados en un estudio científico fonético (prosodia, que es siempre sintagmática) no menos que los rasgos (asociaciones) paradigmáticos[444]. En el análisis prosódico[445] se utilizan dos tipos de elementos: unidades fonológicas (segmentos mínimos aislables de la cadena fónica que pueden sucederse en el decurso hablado, clasificados como sonantes y consonantes, en función de la estructuración silábica) y unidades prosódicas (sílabas; cantidad , intensidad y tono intersilábicos; entonación). Unas se proponen como unidades también de realización -sílabas- otras no, sólo de abstracción. Sin embargo, en el análisis prosódico, las unidades fonológicas no se estudian en cuanto fonológicas -paradigmáticas- sino en cuanto prosódicas, en prosodia intrasilábica. Por ello, pienso que es equívoco no caracterizar y distinguir, de una vez por todas, el objeto formal[446] de la fonología[447] como el de una *fonética paradigmática* (o de asociaciones) mientras el de la prosodia es una *fonética sintagmática* (o de relaciones). Y a ella nos atendremos[448].

Con todo el desarrollo del estudio paradigmático puede servirnos de modelo para el desarrollo sintagmático de la prosodia, en lo que valga la

---

analysis on prosodic lines there is no suggested that phonemic analysis is wrong".(R. H. Robins [1957] 189-91).

[444] "Después de Trubetzkoy es corriente distinguir tres funciones que cumplen -repartiendoselas de manera distinta según las lenguas- los hechos prosódicos y los hechos fonemáticos: la función distintiva, la función demarcativa y la función culminativa". (O. Ducrot - T. Todorov [1972] 211).

[445] Según J. Firth (1948) 150-152; cf. también W. S. Allen (1954) 556.

[446] "las nuevas perspectivas que la fonología actual abre para la métrica y el estudio del lenguaje poético en general (parte ésta de la lingüística donde hasta ahora la aplicación exclusiva del punto de vista y de los métodos fonéticos ha sido particularmente nefasta) [...] y finalmente para los problemas que se refieren a los vínculos entre la lengua y la escritura" (N. S. Trubetzkoy [1933] 25-6).

[447] La fonología actual se propone estudiar "los elementos incorporales[...]. constitutivos del significante lingüístico,[...] lo que uno cree pronunciar[...]. la conciencia lingüística de una comunidad lingüística. [...] Esta diferencia se pone de manifiesto [...] en la totalidad de su actitud con respecto a su objeto. El fonetista es necesariamente atomista o individualista[...]. estudia los fenómenos fónicos aislados; la fonología, universalista por naturaleza, parte del sistema como de un todo orgánico"[...].en cuanto el fonema " tan sólo puede ser definido por sus relaciones [...]del mismo sistema" (N. S. Trubetzkoy [1933] 19-20). Nos indica, además, la necesidad de mostrar sistemas fonológicos concretos, que evidencien sus estructuras y nos conduzcan así hacia leyes fonéticas universales, por pura inducción empírica y algunos por deducción lógica, lo cual les otorga carácter absoluto (cf. N. S. Trubetzkoy [1933] 27); cosa bien distinta de las leyes de Grammont, por ejemplo, que se basan en combinaciones de sonidos, no en la estructura fonológica (cf. N. S. Trubetzkoy [1933] 28 nota 28). La fonología diacrónica actual no será así atomista, como la neogramática, sino que considera en cada momento su "estructura sincrónica" y observa las leyes estructurales gobernadas teleológicamente. (cf. N. S. Trubetzkoy [1933] 29 nota 30).

[448] una buena exposición de la tarea actual de la prosodia lingüística: cf. O. Ducrot -T. Todorov (1972) 129-135.

analogía. Así, se distinguen dos clases de oposiciones[449] paradigmáticas, la correlación[450] y la disyunción. Ciertas correlaciones pueden combinarse entre sí, constituyendo haces tan sólidamente unidos, que sólo con dificultad son analizables por la conciencia lingüística inmediata[451]. Para que las correlaciones puedan formar haces[452], es necesario un cierto parentesco de las *marcas correlativas*. Es posible agruparlos en un sistema jerárquico. Hay dos tipos de haces. En el primero[453], cada miembro participa de ambas correlaciones combinadas, en el segundo[454], sólo un miembro participa de la combinación de correlaciones, el miembro *no marcado* suele ser el común. Su aplicación es útil no sólo en fonología, sino también en morfología y semántica -igualmente en prosodia sintagmática-.

En los análisis sintagmáticos[455], prosódicos, debemos estar prevenidos, ya que por inercia de los hechos fonológicos, se abstraen los elementos prosódicos de su naturaleza sintagmática, no paradigmática, por eso se habla de *rasgos* prosódicos y se silencian las *relaciones*, que es, precisamente, lo específico de la prosodia[456]. Hay *rasgos* que no tienen una

---

[449] "Una cualidad fonológica no existe sino como término de una oposición fonológica" (N.S. Trubetzkoy [1933] 24). Pero como el contenido de un fonema, definido por sus oposiciones funcionales, puede cambiar con su posición en el habla, es necesario estudiar sus reglas de empleo, las condiciones en las que la oposición no se neutraliza y las combinaciones fonemáticas admisibles en la lengua. Con este estudio enlaza el del rendimiento funcional de las oposiciones fonológicas en cada estado de lengua y en cada posición en la palabra, El método estadístico es útil, pero las magnitudes de uso son siempre relativas a las magnitudes de frecuencia y agrupación fonemática.

[450] "La propiedad de la correlación consiste en la oposición de la presencia y de la ausencia de una cualidad fonológica que distingue varias parejas de unidades fonológicas[...] Ambos miembros [...] constituyen unidades correlativas. [...] Cuando dos (o varias) unidades fonológicas pertenecientes al mismo sistema se oponen una a otra sin formar entre sí una pareja de correlación, dícense disyuntos, y su oposicón es llamada disyunción"(N. S. Trubetzkoy [1933] 21). Las correlaciones permiten caracterizar las series de unidades correlativas en una *serie marcada* frente a las serie *no marcada*, marca fonológica, no fonética.

[451] Cf. N. S. Trubetzkoy (1933) 23

[452] Sería un estudio importantísimo en griego estudiar así la cantidad y el tono.

[453] Así, podemos interpretar como un haz de este tipo lo que los antiguos gramáticos serbio-croatas describían como cuatro entonaciones.

[454] De este tipo es el haz de oclusivas griegas: aspirada sorda, sonoras y sordas.

[455] Cf. Malmberg [1969) 183-187.

[456] Es cierto que N. S. Trubetzkoy ([1938] 290-314) contribuye a llamar la atención sobre los aspectos sintagmáticos relegados por la fonología, pero al tratar de ellos con el estatuto de la *Grezsignale*, parcialmente fonemática y parcialmente afonemática, no logra aterrizar en conclusiones. Igualmente, bajo los *fonemas de juntura* se mezclan y confunden dos niveles autónomos, el análisis fonológico de los rasgos y de sus funciones en el lenguaje, por una

realización fonética sobre toda (orgánica) o una parte del sintagma, sino que sirven para delimitar, parcial o totalmente, estructuras, la precedente o la siguiente, y en esto consiste su relación sintagmática. Deben adscribirse al sintagma al que caracterizan. No se trata de imaginar rasgos que actúan a distancia, sino de rasgos no segmentables. Muchas veces, complicados hechos fonéticos que se adscriben a la caracterización morfológica o sintáctica se explican unitariamente con una relación prosódica. Estas relaciones tendrán *pertinencia estructural con funcionalidad prosódica*[457] *y relevancia rítmica en la norma*, aunque no tengan pertinencia paradigmática, con funcionalidad fonológica. Cada día está más clara[458] la peculiaridad de los contrastes prosódicos frente a las oposiciones fonológicas, de las relaciones fonéticas frente a los rasgos, pero todavía falta aplicar este criterio fundamental con todas sus consecuencias.

A.- El prosodema.

La "unidad" prosódica será el prosodema[459]. No hablaremos[460] de *fonemas suprasegmentales* puesto que, aunque sirven para distinguirlos de los segmentales, tienen la desventaja[461] de hacer que los pensemos como

---

parte, y su simbolización en una transcripción unidireccional, por otra. Son fonemas cero, sin realización fonética; se les sigue tratando paradigmáticamente: reglas fonemáticas, transcripción fonética [...] (cf. Z. S. Harris [1951] 79-89). En general, los fonemas de juntura tienden a asociarse entre los fonetistas americanos con las fronteras de palabra y de morfema, mientras los fonemas suprasegmentales se confinan en el campo de la sílaba. En cuanto a los componentes fonémicos amplios *(Phonemic Long Components)* con los que Harris intenta dar cuenta de las relaciones "estructurales" (=sintagmáticas), no dejan de ser abstracciones que se diferencian de los elementos prosódicos, en cuanto que: la abstracción de un componente con respecto a un fonema en un entorno implica su abstracción respecto a ese fonema en todo su entorno (cf. Z. S. Harris [1951] 128); los *componentes* no se asocian en todo con estructuras específicas fonológicas o gramaticales; y no puede establecerse ningún rasgo fonético como marca o exponente del *componente* frente a lo contrario en los rasgos prosódicos (cf. Z. S. Harris [1951] 129).

[457] Cf. S. Mariner Bigorra (1971) 299-333.

[458] Cf. F. d'Introno -E. del Teso -R. Weston (1995) 121 -125.

[459] Aunque me parece problemático el aceptar, sin discusión, el hecho de imaginar las relaciones sintagmáticas como "unidades subsistentes" en la estructura (como la semántica de los términos en *-ma* indican de por sí), no hay otro remedio que usar el lenguaje habitual, aunque con las precisiones que justifiquen su sentido. Habrá que vacunar el estudio de los hechos prosódicos de la tentación de materializar o concretar elementos fijos a imagen de las "unidades" paradigmáticas. Más bien se debe presumir lo contrario y buscar las peculiaridades específicas en el mundo de la relación; con todo, *prosodema* me parece el nombre menos inadecuado .

[460] Es más, suprasegmentales, no es sólo no segmentales (entendiendo el campo de la sílaba, una prosodia silábica es una abstracción de un orden específico en una dimensión separada), sino que ha de concebirse como un sistema de prosodias que tiende a cubrir el análisis de las relaciones sintagmáticas en general, dentro de las estructuras lingüísticas.

[461] Cf. Malmberg [1969]183.

elementos extrínsecos, superpuestos a la cadena de fonemas. Además, no se tiene en cuenta que los fonemas son hechos paradigmáticos, mientras los prosodemas lo son sintagmáticos, al caracterizar combinaciones de fonemas de distinta extensión.

El *prosodema* se diferencia del fonema que afecta a toda o parte de una sílaba y en que puede tratársele con independencia de su articulación, de sus rasgos fonéticos físicos. Así, se interpretan hoy satisfactoriamente como prosodemas el tono -tanto en la entonación como en el acento, tanto en las lenguas tonales como en las acentuales-, o la cantidad. Igualmente, los prosodemas tienen funciones sintagmáticas[462], mientras los fonemas paradigmáticas. El prosodema, además, caracteriza a una cadena de fonemas con una marca fonética, bien positiva bien negativamente. Sea cual sea la extensión de la secuencia la afecta como un conjunto, no en sus individualidades fonemáticas.[463]

Pienso que es clarificador[464] no confundir niveles de análisis ni términos equívocos, por lo que resulta adecuado y coherente ampliar el campo de la prosodia a toda fonética sintagmática[465] sin posibilidad de conflicto con la fonología o fonética paradigmática. Esta misma opción metodológica, nos lleva, dentro del plano de la expresión, a llamar *prosodema*, a toda "unidad mínima" contrastable en el sintagma de modo análogo a como llamamos

---

[462] Para A. Martinet (y le sigo en esto), mientras según Malmberg, también los fonemas tienen funciones contrastivas, sólo que en el seno de la sílaba; lo que diferencia al prosodema es que no se puede descomponer en rasgos distintivos, es a la vez unidad de expresión mínima independiente y rasgo distintivo de la sílaba o del grupo silábico que caracteriza, y contrasta en el seno de la oración o del discurso.

[463] Cf. B. Malmberg (1969)185.

[464] La concepción compleja de Malmberg, le lleva a decir que es más difícil de separar el aspecto estructural del real, en sus ámbitos acústico, articulatorio y auditivo que en fonología (cf. B. Malmberg [1969] 183) o que las características puramente físicas de su base acústica dificulta el análisis del sistema prosódico en oposiciones funcionales basadas en sus rasgos distintivos -cuando acaba de decir que no se pueden descomponer en los mismos-. De hecho, es lo mismo que hablar de función distintiva o función demarcativa de los elementos fónicos (cf. E. Alarcos [1950] 37-8) sólo que así no prejuzgamos la homogenidad de estos elementos en cada caso y distinguimos las relaciones (sintagmáticas) y su función (la demarcación) de las asociaciones (paradigmáticas) y su función (la distinción).

[465] Devine-Stephens investigan en este trabajo ([1982] 33-63), estadísticamente, ciertas restricciones que experimentan algunos sintagmas (cuantitativamente equivalentes, prosódicamente diferentes) en el trímetro yámbico (tanto yambógrafos como trágicos) y en el hexámetro (desde Homero hasta los alejandrinos). En este contexto, reivindican, con otras expresiones, estos mismos planteamientos: una prosodia sintagmática no "paradigmatizada", que no se reduzca al estudio intrasilábico, sino que se adentre en las relaciones intersilábicas en el campo de la palabra y la frase, y con un estatuto lingüístico y no sólo estilístico o auxiliar (crítica textual) para los estudios métricos. Así se superará una prosodia centrada en la descripción casuística de la cantidad y el acento, que ha de simplificar por fuerza los problemas o explicar los por otros factores (como la versificación cuidadosa o descuidada).

fonema a toda unidad mínima que se opone en el paradigma. Las comillas indican que el prosodema es un tipo de unidad diversa a como lo es el fonema: éste es segmentable, aquel no; pero mientras éste mantiene ausentes los rasgos que le oponen en el sistema, aquél realiza en el presente del texto del habla las "oposiciones" (=contrastes) sistemáticas creadoras de sintagma.

Podemos, así, definir el *prosodema* como la marca fonética (o su ausencia) que estructura sintagmáticamente fonemas en unidades prosódicas; es decir, la relación de contraste establecida fonéticamente que crea sintagmas en el plano de la expresión. El riesgo de imaginar las "unidades" prosódicas a imagen y semejanza de las fonológicas se conjura en esta definición, caracterizando la "unidad prosódica" como *relación* frente a asociación, con función de *contraste* frente a oposición (distinción paradigmática). Se ve así la razón de evitar el término *suprasegmentales* porque se presta al equívoco de imaginar la preexistencia de unos fonemas (segmentos) que -luego- serían organizados prosódicamente, siendo, como son, fonemas y prosodemas igualmente co-principios en la estructuración y abstracción lingüísticas, solo que en planos diferentes, paradigmático y sintagmático respectivamente: ni uno existe sin el otro ni el otro sin el uno en el habla real, ya que ni uno ni otro son "reales", subsistentes; ambos son *categoriales*, en cuanto que son las categorías básicas de la estructura que codifican el plano de la expresión.

B.- Signos diacríticos y transcripción prosódica.

Más allá de la aparente intrascendencia de unas convenciones ortográficas, los signos de puntuación usuales en la transmisión de los textos escritos nos plantean toda una serie de cuestiones. Estos signos de origen helenístico-alejandrino: ¿se han mantenido estables frente a lo cambiante de la lengua?; ¿se crearon para reflejar el estado de lengua contemporáneo o para garantizar la conservación de unos textos arcaicos?; ¿reflejan un análisis prosódico o fonológico de la lengua? Otro tanto, habrá que preguntarse al encarar la "transcripción prosódica" a cerca de las convenciones grafemáticas de cada dialecto y cada estadio de la lengua. Habrá que ponerse en guardia, desde luego, ante la ingenuidad de estudiar los textos como si fueran una transcripción fonética e, incluso, fonológica. El estudio de las convenciones grafemáticas y diacríticas nos suministrará valiosos datos para intentar la reconstrucción ideal del *texto vivo*, primordialmente oral, relativo a cada situación y contexto, meta de toda verdadera filología.

Además, mientras hoy la puntuación refleja nuestros análisis lógicos y gramaticales, en la antigüedad cuando se usen marcas gráficas[466], será para señalar el hilo del discurso con el final de las unidades rítmicas, sobre todo miembros y períodos[467]:

---

[466] Cf. Aristotóteles, *Retórica* 1409 a 19; Cicerón, *De or.*, III, 44, 173.

[467] Sobre la manera de distinguir los antiguos, con interpunciones, cf. C. Zander (1910) 182-216; Th. N. Habinek (1986) 42-88 y A. Quacquarelli (1996) 67-78

"La puntuación antigua se concebía al servicio de una buena lectura y de la declamación, mientras la actual trata de hacer comprender el texto a uno que lee con la mente, sin mover los labios. [...] Así las necesidades fisiológicas, lógicas y estéticas, a las que debe sujetarse toda lectura en voz alta que se precie, se armonizaban adecuadamente. [...] El estudio de las cláusulas, sean cuantitativas o acentuales, se quedará siempre en un juego más de cifras y en un trabajoso lujo estadístico de tablas, que no dirán nada a nuestro sentido estético, si no se trata de comprender, mediante una exacta puntuación y una correcta lectura, la finura y las posibilidades musicales de la prosa retórica."[468].

Recordamos que los signos diacríticos usados hoy en nuestras ediciones van surgiendo a lo largo de la historia filológica y no son originales de los textos en la mayoría de los casos, por lo que en un estudio prosódico habrá que tenerlos en cuenta, pero sin tomarlos como autoridad definitiva.

La separación de palabras se indica mediante el espíritu suave[469] o el espíritu fuerte[470], cuando comienzan por vocal, pero tendremos el problema de las clíticas y los grupos de palabra para ver hasta qué punto coinciden palabra gráfica y prosódica.

El acento gráfico, se debe a Aristarco (s.II a.C.), que lo ideó para anotar[471] el texto homérico. No es sino a partir del siglo VII de nuestra era cuando en Grecia se señala el lugar del acento con los tres signos gráficos, basándose en los estudios gramaticales anteriores sobre la pronunciación antigua[472]; según éstos, el acento agudo representaría la elevación del tono en la vocal, el grave un tono igual al inicial de la palabra siguiente, y el circunflejo

---

[468] F. di Capua (1937) 11-12.

[469] El origen del *pneûma psilón* se explica a partir del signo de la aspiración, y sirve para señalar comienzo vocálico no aspirado de palabra. Desde un punto de vista práctico, pienso que tenía la función de separar las palabras, como hoy hacemos con los blancos del papel, en una época en que se escribían concatenadas las letras en los manuscritos unciales. Su uso actual es mera perseverancia tradicional y rutinaria, sin ninguna funcionalidad ortográfica -puesto que hemos introducido la costumbre de separar con un espacio el comienzo de las palabras-. Su desaparición ayudaría bastante a simplificar el tratamiento informático de los textos, y la misma enseñanza de la lengua, sin una complicación, hoy, inútil.

[470] El espíritu fuerte *pneûma dasú* , es la simplificación gráfica del signo que se usó para notar la aspiración (H) -como en su origen semítico (het), en los dialéctos psilóticos y de ahí al alfabeto latino-, mientras que en el jónico será usado como grafema (eta) -y de ahí al griego común-. El uso de este signo < será marcar la aspiración de la vocal inicial. Aparece ya en algunas inscripciones del siglo IV a.C. (Tarento), mientras que su uso editorial se atribuye a Aristófanes de Bizancio (s.III a.C.).

[471] Distingue el acento agudo {´}, que es propiamente el acento común; el acento grave {`}, que señala la ausencia del agudo allí donde habitualmente lo hay -representa la neutralización sintagmática del agudo en palabra oxítona pura cuando no está ante cesura de sentido-; y el circunflejo {^}, que se origina con la yuxtaposición gráfica de agudo y grave.

[472] Cf. H. Pernot (1921) 15.

una inflexión tonal -subida y bajada del tono- en la misma vocal -por lo que requiere vocal larga-.

Todos estos signos gráficos forman un conjunto de normas ortográficas que, hoy, es estable, loable y completo pero, no por ello menos arquetípico[473]. Suponer que los textos tal y como los publicamos puntuados responden a los originales no deja de ser un sueño que se toma por realidad; es imprescindible una reconstrucción de los textos que justifique prosódicamente nuestras divisiones gráficas. Teóricamente, el fin de la oración o periódo lo tiene que marcar el punto bajo[474], el fin del colon el punto bajo[475] y el fin de inciso la coma[476], sin embargo, nuestras ediciones suelen puntuar dando prioridad al plano del contenido sobre el de la expresión.

Tanto más importante es este aspecto cuanto más nos acerquemos a los textos bizantinos, a los que se ha impuesto el sistema ortográfico helenístico para los textos arcaicos y clásicos[477]. Con nuestro estudio pretendemos establecer también en esto un modelo, aunque no podamos detenernos a la comparación de nuestros resultados con los de las ediciones críticas, pero se van viendo de paso las diferencias. Sólo después de un estudio periodológico como el que pretendemos se puede establecer la ortografía colométrica, no a la inversa[478]. Además la doctrina antigua sobre las

---

[473] El punto y coma y los puntos suspensivos no tienen su origen en la filología helenística, son creaciones o combinaciones posteriores de los signos helenísticos para editar toda clase de textos -también se aplican a los griegos-. Igualmente los dos puntos ha sido usado sólo en la edad moderna para la edición de textos latinos y luego vernáculos. Sirve para indicar citas directas y, a partir de estas, pasa a delimitar proposiciones de modalidad expectativa.

[474] Con el punto se indica el fin de oración. Prosódicamente transcribiría el tonema oracional (intervalo de 5ª a 8ª en dos últimos tiempos, con interrupción elocutiva). Se puede usar o para reflejar la entonación real o para diversas posibilidades de entonación sin cambio de sentido. Hay que tener en cuenta las diferencias de tonemas obligatorios a tonemas de realización potestativa, y, en este sentido, distinguir el fin del período del final del período menor, y, por supuesto, del final de colon.

[475] El punto alto, de origen alejandrino, indica el fin de los *cola* (miembros), como nuestros punto y coma, dos puntos o -a veces- comas. Su uso en nuestros textos es problemático, ya que nuestros procedimientos actuales suelen reflejar una puntuación basada en la traducción (en el sentido y en la sintaxis, tal y como las interpretamos hoy) mientras la verdadera puntuación era y debe ser verdaderamente prosódica: es ahí donde reside fundamentalmente el ritmo del lenguaje, al marcar las unidades rítmicas más importantes: señalan el fin del colon o del semiperíodo, y su realización como pausa menor.

[476] La coma, indica las proposiciones o incisos *(commata)* que configuran la oración, pero en usos académicos tiene también un uso más sintáctico que entonativo -abusamos de ella-. Prosódicamente, se puede proponer como signo del tonema proposicional de realización postestativa (intervalo de 3ª), prosódicamente marcará la cesura sin pausa.

[477] Cf. E. Maltese (1995) 92-93.

[478] Un modo diverso es el de estudiar contemporáneamente textos con notaciones rítmicas; cf. G. B. Pighi (1941) 189-220; (1943) 169-243 y (1959) 280-289, que describe críticamente textos papiráceos griegos -de época imperial en Egipto- con notación musical y métrica en

interpunciones nos lo autoriza plenamente -adoptaremos la distinción tripartita[479]-:

> "Los antiguos admitían sólo dos clases de divisiones gráficas, *distinctiones*, en la prosa oratoria: la que señalaba las pausas mayores, en las que se tenía ya el sentido completo, que eran las del período, y las que señalaban las pausas menores, en las que aunque descansase un instante la recitación permanecía suspendido el sentido y se unía a lo que venía después, miembro o inciso. Quintiliano llama a la primera *distinctio maior* y a la segunda *mora*, en la primera *sermo deponendus est* mientras en la segunda *sermo suspendendus est (Institutiones,* XI 3, 35-49).
>
> Diomedes distingue tres: *distinctio summa, sudistintio* y *mora (Gram. latini*, Keil: 437) [...] La edad media seguirá sobre todo a Isidoro *(Etimologías*, I, 19): *Prima positura subdistinctio dicitur, eadem est comma; media distinctio sequens est, ipsa est colon: ultima distinctio, quae totam sententiam claudit, ipsa est periodus* "[480].

Pero la situación es aún más grave, ya que ni siquiera podemos dar por sentado que los filólogos alejandrinos no proyectaran su propia prosodia sobre los textos antiguos[481], al dotarlos de signos gráficos y transmitirlos así editados a la posteridad. Un aspecto tan importante como el ritmo poético, que tiene por eje el acento y las sílabas, métrica o libremente dispuestas, no puede deducirse de los signos gráficos; más bien al revés, tendría que justificarlos. Pero, por otra parte, los textos no pueden ser manipulados subjetivamente por ilusiones ritmicistas: así editados por la tradición filológica son el punto de partida necesario y gozan del beneficio de la duda, con presunción de objetividad, mientras no se demuestre lo contrario.Con todo, haremos bien en mantenernos en guardia y no tomaremos la escritura en clave fonética para interpretar desde ahí el ritmo del lenguaje:

---

relación con la lengua. De ahí saca sus conclusiones sobre la música, la métrica y la lengua antiguas. El estudiar conjuntamente estos tres rasgos y conservar cuidadosamente todas las anotaciones de los documentos originales es un mérito importante, aunque se puedan formular después explicaciones más satisfactorias de esos mismos hechos (ya que su interés es más musicalista que ligüístico).

[479] Llamaremos pausa de período a la marca el fin de la oración (*distinctio* = τελεία στιγμή), cesura de colon, la que marca el fin de la proposición (*media distinctio* = μέση στιγμή) y cesura de inciso, la que marca el fin del grupo de palabras prosódicas (*subdistinctio* = ὑποστιγμή). Tendremos que ver después cómo se verifican estas categorías teóricas en el texto concreto niseno.

[480] F. di Capua (1937) 14 y nota 9. Para una visión más completa de la doctrina de los gramáticos latinos tardíos y la práctica interpuntual en algunos documentos latinos, cf. Th. N. Habinek (1986) 55-88: no aporta más luz sobre las tres categorías *(distinctio, subdistinctio* y *media distinctio)* pero piensa que la puntuación servía más para marcar componentes gramaticales que unidades prosorrítmicas -aunque, muchas veces, coinciden.

[481] Interesante, en este sentido, el libro de P. Doutzaris (1934) sobre el ritmo poético del mundo griego antiguo.

"Resulta evidente que, cuando un sistema de escritura acaba de ser creado o adaptado a una lengua, y no se halla aún recargado con vestigios reputados como históricos, se escribe *lo que uno cree pronunciar*, de tal suerte que la escritura de esa época refleja el sistema fonológico de la lengua dada. Por el contrario, la fonética (*lo que en realidad se pronuncia*) jamás puede seer reflejada por una escritura verdaderamente práctica. Es pues erróneo el pretender obtener del testimonio de la escritura indicaciones directas sobre hechos fonéticos. Por desgracia, esa falta ha sido muy a menudo cometida por los lingüístas, y muchos *hechos históricos* que se consideran como establecidos descansan en realidad sobre errores de este tipo"[482].

Sobre el valor de los signos gráficos griegos (fonemas largos y consonantes implosivas) para testimoniar la cantidad silábica es claro el consenso tradicional sobre su validez para la época clásica[483] -hacen ver el ritmo propio de esas composiciones- así como la pérdida progresiva de su relevancia rítmica desde época helenística hasta desaparecer como factor poético productivo en época imperial -los poemas "cuantitativos" serán sólo ejercicio literario-. Por ello no tiene sentido que nos detengamos en los criterios de duración vocálica o en los grupos que alargan la vocal.

Particular importancia, en cambio, tendrá la cuestión del acento, ya que, en una época como la nuestra probablemente es ya el responsable principal del ritmo poético[484]. La creación de los acentos gráficos demuestra, por un lado, que:

"El uso de deletrear las palabras griegas con marcas acentuales que está testimoniado después de los tiempos de Alejandro nos indica con seguridad que sin estas marcas muchos hablantes no serían competentemente capaces de leer el griego clasico con propiedad, mucho menos hablarlo"[485].

Por otra parte, si, como se desprende de este hecho, el acento estaba presente desde hace tiempo en el griego (veremos que la diferencia intesiva o melódica del acento es irrelevante, y esconde un problema lingüístico aún no

---

[482] N. S. Trubetzkoy (1933) 26 nota 25.

[483] Aunque, según el estudio de B. Segura (1977) 253-270, la métrica latina se organiza desde época antigua con las alternancias tónicas, mientras la griega sería cuantitativa hasta muy tarde. No entramos en este asunto, lo único que nos interesa dejar claro es que no se pueden transpasar los datos y los esquemas prosódicos (y los rítmicos consiguientes) de una lengua a otra de un modo automático sino que, para cada caso, hay que lograr su justificación.

[484] Cf. E. Pulgram (1965) 145-151 (sobre la acentuación griega) y 142 nota 2 sobre la terminología griega acentual, que, no olvidemos, ha llegado a nosotros a través del latín, cuya situación prosódica no tendría que ser precisamente la misma, causando no pocos desajustes.

[485] E. Pulgram (1965) 145.

se ha resuelto) y va haciéndose cada vez más importante, hasta pasar de ser un elemento redundante a la pertinencia prosódica (y de ahí sistemática): ¿qué reflejan los acentos gráficos, la posición silábica, la naturaleza del acento o ambas cosas? Y esto, ¿de qué epoca, de la época de los textos o de la norma contemporánea?[486]. Más aún, ¿indican el modo elocutivo de entonar los textos o son convenciones gráficas para indicar el final de palabra en la escritura mayúscula continua? Parece que, al principio, el acento sirvía más para reconocer el límite de palabra que como signo fonético[487]. Es claro que no son cuestiones irrelevantes ni que puedan responderse fácilmente, especialmente en el griego *koiné*[488] que ha sufrido especialmente las deformaciones normalizadoras de aticistas y gramáticos más o menos puristas.

---

[486] Sobre el sistema de acentuación en la época romana y bizantina, cf. C. M. Mazzucchi (1979) 145-149 y 161-167. Además de recoger la bibliografía sobre la acentuación , contribuye con un estudio de la baritonesis en los polisílabos oxítonos en estado constructo, e intenta establecer cuándo comienzan a acentuarse sistemáticamente los textos. Estudia también los acentos y espíritus.

[487] Cf. C. M. Mazzucchi (1979) 161-167.

[488] Cf. L. Gil (1987) 82-83, que llama la atención no sólo sobre fenómenos de substratos y adstratos lingüísticos (y Capadocia es un región de habla original hitita o aramea), sino también sobre la discrepancia que con la norma ortográfica literaria nos arrojan papiros e inscripciones, seguida, en cambio, con un sospechoso cuidado por los documentos oficiales.

2.- PROSODEMA INTERFONEMÁTICO INTRASILÁBICO.

Veamos ahora cuáles son las funciones prosódicas propias de estas relaciones sintagmáticas (= prosodemas) y su aprovechamiento rítmico.

El nivel de análisis mínimo, desde el punto de vista lingüístico, nos llevará a la combinación de fonemas que ha de constituir la sílaba -unidad mínima prosódica y rítmica- . El primer prosodema será la relación que hace aglutinar varios fonemas, con un orden determinado, en la estructura silábica: esa relación es la vocal, ya que no es la sílaba la que hace la vocal sino la vocal la que hace la sílaba. Las funciones de este rasgo serán así la de agrupar fonemas que con-suenan (ruidos consonánticos) con un sonido (vocal): función interfonemática intrasilábica. La unidad así creada será puesta al servicio de la lengua y podrán ser analizadas -desde el punto de vista paradigmático- como morfemas.

Una vez constituida la sílaba como unidad, el nivel sucesivo tratará de relacionar la sílaba con la sucesiva y la precedente, en una procesión de semejanzas y contrastes: la cantidad no es un fenómeno "físico" sino funcional, igualmente ocurre con el acento. Lo mismo, si se analizan los fenómenos de neutralización y asimilación de los ruidos y sonantes en la frontera intersilábica, debemos asumir un rasgo prosódico más que un fugitivo elemento físico. Y es en esta función prosódica intersilábica donde pueden entrar en colisión el acento y la cantidad; conflicto que sólo la sintaxis podrá dirimir. Lo importante es que las sílabas, una vez contrastadas, forman una unidad superior que llamamos la palabra prosódica -en sintaxis sería el sintagma-. Llamaré a éste, prosodema de contraste silábico.

Los rasgos prosódicos que caracterizan la palabra prosódica (el sintagma, como unidad paradigmática) y la relacionan con sus vecinos son el último nivel de análisis, donde llegamos ya a la frase[489] como unidad prosódica, la proposición como unidad paradigmática: la oración, como unidad de realización. La tarea de amalgamar palabras prosódicas para formar frases corresponde a la entonación, al orden sintagmático y a las marcas de frontera (pausas). Igualmente la naturaleza prosódica de todos estos recursos depende más del rendimiento funcional que del modo fonético de realizarse. Y es éste campo prosódico estructural el que está, en buena parte aún, por explorar y descubrir.

A.- Prosodema interfonemático intrasilábico: la vocal.

Comenzamos esta visón prosódica de conjunto con el nivel de análisis mínimo, desde el punto de vista lingüístico, que nos pone frente a los fonemas como unidad paradigmática. La relación sintagmática que describimos logra

---

[489] En el nº 7 de este mismo capítulo segundo, III, fundamento la elección de estas categorías, según las cuales los componentes de la oración se analizan en tres niveles estructurales: paradigmáticamente en proposiciones, morfemas y fonemas; sintagmáticamente en frases, palabras y sílabas.

organizar los fonemas con una estructura fija, simple, pero que es suficiente para con ese reducido grupo de signos realizar infinidad de combinaciones posibles. La estructura es la de resonancias[490] pronunciables junto con un sonido vocal: +/-C+V+/-C, donde la vocal es el fonema necesario, mientras los fonemas de carácter consonántico son opcionales, tanto el que precede (fase explosiva) como el que sucede al núcleo silábico (fase implosiva). Esta estructura tan simple, puede presentar así, con el contraste más básico *fonema sonántico / consonántico* (que tiene base acústica, fonética, en la oposición *sonido / ruido*) permite infinidad de combinaciones. En efecto, con unos recursos fonemáticos[491] de 12 elementos combinables en el núcleo silábico y 15 en los márgenes, las combinaciones son enormes, sobre todo porque pueden tomarse los fonemas de modo simple o doble[492]: V, CV, CVC, VC; CCV, CCVC, CCVCC, CVCC; VV, CVV, CVVC, VVC; CCVV, CCVVC, CCVVCC, CVVCC. Estos 16 esquemas posibles con los que cominar los 12 elementos vocálicos y los 15 consonáticos dan una variedad que será aprovechada para caracterizar paradigmáticamente la unidad superior, el morfema. Prosódicamente veremos la desigual importancia de la situación explosiva frente a la implosiva, que será utilizada sintagmática y rítmicamente. Aunque la sílaba como unidad prosódica la estudiamos posteriomente, -ahora sólo tratamos de la relación prosódica que la origina, el prosodema vocal- no es la sílaba la que hace la vocal sino la vocal la que hace la sílaba. Las funciones de este rasgo serán así la de agrupar fonemas que con-suenan (ruidos consonánticos) con un sonido (vocal): función interfonemática intrasilábica.

La unidad así creada será puesta al servicio de la lengua y podrán ser analizadas -desde el punto de vista paradigmático- como morfemas. Igualmente, la sílaba prosódica servirá como unidad rítmica básica. Para ello, además, sólo será necesario usar un rasgo, pertinente en el sistema (es decir, fonológico o prosódico), para caracterizar a unas sílabas frente a otras,

---

[490] Lo que fonéticamente son *resonancias* (sordas o sonoras) y *sonidos* (sonidos sonoros sin resonancia), se llaman fonológicamente *no-sonantes y sonantes* según estén caracterizados como tal por sus rasgos distintivos (y como fonemas distintos o neutralizados). Prosódicamente habría que hablar de núcleo de la sílaba y margen silábico: *no-vocales y vocales*, según puedan o no funcionar prosódicamente como núcleo de la sílaba. La división tripartita "fonética" *vocal-sonante-consonante* es más bien una aproximación que encubre la oposición paradigmática y el contraste sintagmático, no la uso por ambigua. Con este respaldo analítico, empleo los términos habituales *consonante y vocal*, pero sin confundir nunca el plano fonológico con el prosódico ni ambos con el fonético.

[491] Tomo como referencia ahora el sistema fonológico del griego clásico, que evoluciona después notablemente, como tendremos que constatar. Cf. I. R. Alfageme (1988) 31-42.

[492] Mientras que en los ruidos consonánticos si que hay una presencia doble, en el caso de los sonidos vocálicos lo que se da es una vocal donde hay transición de un fonema a otro (diptongos) o continuación del sonido frente a interrupción (oposición larga y breve). Por ello no es impreciso el esquema silábico simple +/-C+V+/-C, ya que los dos fonemas vocálicos prosódicamente son una sola vocal.

haciendo que de la sucesión contrastada y alternante de las sílabas marcadas y no marcadas prosódicamente se origine el ritmo silábico. Teóricamente, es lo mismo que las sílabas marcadas lo sean por la duración (contraste larga / breve) o por el tono (tónica / átona), lo importante es que se origina el contraste en la cadena silábica. Conocemos que el sistema fonológico antiguo y, por tanto, el ritmo griego, se basaba en las diferencias de cantidad, mientras que el griego tardío se basa en las diferencias tonales, tanto para la pertinencia paradigmática como para la relevancia rítmica. ¿Cómo explicar este cambio de un modo satisfactorio? ¿Cómo afecta al estudio de la prosodia y del ritmo? ¿Cuáles son las etapas principales de esta transformación?

A estas preguntas no se puede responde con la sóla perspectiva de la prosodia, sin estudiar los textos, pero sí se puede orientar la búsqueda. No se puede explicar esta enorme transformación prosódica (como a veces se escribe todavía) mediante el paso de un sistema fonológico durativo con un acento redundante de naturaleza "tonal" a un sistema fonológico de timbre donde la duración es redundante y el acento, pertinente, de naturaleza "intensiva". Vimos, en su momento, que todos los rasgos físicos del sonido son interdependientes y que lo que importa es la función lingüística que se asigna a cada marca. Por ello, una sílaba destacada de las inmediatas lo es igualmente si su marca es tonal, intensiva o durativa (o incluso de timbre); lo importante prosódicamente es el uso que se hace de ese rasgo para el contraste pertinente. No existe por tanto un acento de "naturaleza" (¿lingüística o acústica?) tonal oponible a otro intensivo[493]. Por otra parte, una exposición así de la doctrina no explica nada, simplemente describe el fenómeno pero no indica ni su origen, ni su porceso ni su porqué. Y así, desde el punto de vista rítmico, es claro que no pueden coexistir dos tipos de marcas físicas que sean contrastantes ni en el sistema ni en la rítmica. Lo que realmente diferencia la rítmica acentual de la rítmica cuantitativa, tendrá que ser un tipo de relación prosódica y el tipo de unidades que establece esa relación, y no tanto un rasgo físico que se pueda usar como varita mágica ante cualquier dificultad.

B.- La duración vocálica: oposición fonológica.

Podemos, en este contexto, iluminar el rasgo fonético que conocemos como duración vocálica, para establecer sus usos fonológicos y prosódicos[494]. No se ha de confundir este rasgo fonológico de la vocal (que distingue fonemas largos de breves) con el factor prosódico de la sílaba que se sirve de la duración vocálica y su propia estructura, libre o trabada, para marcar el contraste silábico entre sílabas pesadas y ligeras[495].

Desde el punto de vista fonético, las vibraciones vocálicas tienen la posibilidad de prolongarse en el tiempo, como las resonancias continuas, por

---

[493] Cf. En este mismo capítulo segundo, IV, 4 , B.

[494] Todavía es útil la monografía de M. Durand (1948) sobre la cantidad vocálica.

[495] Cf. R. L. Trask (1996) 200 -201.

lo que el rasgo continuo /interrupto sirve para marcar la oposición que distingue las interruptas (oclusivas) de las no interruptas (consonantes contínuas y vocales). El rasgo vocálico y no vocálico -que descansa sobre el hecho fonético de vibración vocal o resonancia- clasifica los fonemas y hace que puedan o no funcionar como núcleo silábico -por eso la vocal, como término marcado, puede neutralizarse y funcionar como consonante prosódica en el margen silábico (diptongo), pero no a la inversa-. Un rasgo distinto al modo de articulación (interrupto /continuo) es el que fonéticamente puede realizarse sólo en los sonidos sonoros sin resonancia (las vocales) y que consiste en el mantenimiento o no de la vibración vocálica -en la continuidad de los armónicos formantes, en fonética acústica-. Este rasgo servirá como marca fonológica para oponer las vocales largas (son las marcadas, ya que son menos frecuentes) a las breves y, desde el punto de vista prosódico será la base de la cantidad silábica, mediante la cual se contrastan las sílabas.

Desde el punto de vista prosódico, hemos de aclarar que la duración vocálica, teóricamente, no tendría necesariamente que afectar directamente a la estructura intrasilábica (igual que el rasgo de timbre de las vocales, por ejemplo): es igualmente posible la sílaba abierta o trabada con vocal breve o larga, como es igual la admisión del mismo número de consonantes implosivas o explosivas. Sin embargo, sí se puede constatar una influencia directa, ya que, en la medida en que este rasgo fonético sirva de marca prosódica intersilábica afectará a la estructura intrasilábica: la tendencia al alargamiento vocálico (por contraciones, creación de diptongos, alargamientos compensatorios) acarrea la tendencia a abrir las sílabas, tendencia que se constanta ya entre Homero y los clásicos áticos[496]. Incluso parece probable que sea la cantidad prosódica -silábica- la que ha causado la pérdida de la duración fonológica -vocálica-[497]. En efecto, no es la cantidad silábica la que se deriva de la duración fonológica, sino a la inversa, es el contraste silábico durativo el que motiva su uso fonológico pertinente[498]: la duración vocálica larga no es sino un fenómeno de cantidad silábica, con la fase implosiva realizada por la prolongación de la vocal nuclear, o por una transición de abierto a cerrado (diptongo). Pero todo esto pertenence a la cantidad silábica, que sí es una marca prosódica con función intersilábica, pues la duración vocálica no es un prosodema sino un rasgo fonético: no sirve para el contraste intrasilábico, como lo es el rasgo de *sonante prosódica / consonante* (la vocal / la consonante), sino para la oposición en el sistema paradigmático.

Asi, desde el punto de vista fonológico -en el ático clásico-, el rasgo fonético alargado /no alargado determina 7 vocales largas frente a 5 breves, pero con una inestabilidad en el sistema: las largas son mucho menos frecuentes que las breves (20 % frente a 80%), mientras mantienen una

---

[496]Cf. I. R. Alfageme (1988) 44.

[497] Cf. J. Vara (1980) 24-32.

[498] Cf. J. Kurylowiz (1958) 219.

oposición en el grado de apertura que sólo opone largas. Hay dialectos dóricos que mantienen el sistema de 5 largas contra 5 breves. Lo cierto es que lo mismo que los diptongos, la oposición larga breve irá afectando a los grados de apertura y, mediante un proceso bien conocido de cerrazón de las largas, se eliminarán diptongos y la misma diferencia cuantitativa como marca fonológica. Para la época que queremos estudiar, el itacismo estaba decisivamente desarrollado y las diferencias cuantitativas vocálicas se conservan en la escritura por tradición gramatical, pero no tiene ya pertinencia fonológica. La duración vocálica ha dejado de ser una marca fonológica ya en el siglo[499] IV a. C., después de un proceso de reajustes del cuadro de oposiciones vocálicas:

> "De esta forma llegamos a un sistema isócrono de cinco vocales estructurado en tres órdenes y dos series, en el que la protrusión y la retracción de los labios sirven de rasgos redundantes exclusivos de la serie posterior y anterior, respectivamente. Este sistema perdura sin modificaciones en el griego medieval y moderno hasta la época actual: /i/ /e/ /a/ /o/ /u/."[500]

Las consecuencias de este cambio -además de la desaparición progresiva del dativo y el optativo, la transformación del futuro- se perciben también en el desuso y empobrecimiento de las partículas de función no lógica, cuya misión será desempeñada después por la tonalidad (entonación de frase).

---

[499] "La oposición fonológica de duración se ha perdido ya para la mayoría de los hablantes áticos en el siglo IV a. C.". (S. T. Teodorsson [1978] 83). Para nuestro inetrés, es suficiente con saber, con toda certeza, que en la época de nuestro autor y texto el sistema fonológico es ya el moderno, con oposición fonológica de timbre.

[500] Cf. I. R. Alfageme (1976) 377, puede verse todo el estudio completo para recorrer las etapas del proceso que cambia el sistema fonológico vocálico y de diptongos: 339-379.

3.- LA SÍLABA: LA UNIDAD CONTRASTABLE.

Una vez estudiados el prosodema o relación prosódica intrasilábica debemos observar cuál es la unidad prosódica que determina y su posible uso y eficacia rítmica.

A.-Existencia de la sílaba.

La sílaba es admitida por casi todos los lingüístas[501], y los pocos que niegan su existencia, lo es por confundir el problema de su naturaleza con el de sus límites. Aunque haya aparatos fonoanalíticos que no registren sus límites, se pueden registrar experimentalmente los "impulsos" silábicos, e igualmente, en otros, las transiciones entre formantes vocálicos. Su naturaleza y los límites silábicos son hechos lingüísticos estructurales, aunque no paradigmáticos sino sintagmáticos, y no son primariamente hechos fonéticos o de realización.

Las pruebas de ello -la sílaba como unidad prosódica y de realización- son, fundamentalmente, la prioridad histórica de la escritura silábica sobre la fonemática, la divisibilidad del lenguaje en sílabas en el canto y en la elocución ralentizada -y no en fonemas-, la primitiva conciencia lingüística[502]la conciencia y capacidad de silabear en los hablantes sin formación gramatical, la conservación de la capacidad silábica en ciertas patologías del lenguaje, así como el hecho de constituir la base del ritmo poético en todas las lenguas.

B.-Teorías explicativas.

Aunque casi todos los lingüístas admitan la sílaba como unidad, son ya mucho más variadas sus explicaciones sobre su naturaleza y funciones[503]. La definición más antigua, de Dionisio Tracio, la considera como una unidad espiratoria:

> "σύλληψις φθόγγων συμφώνων μετά φωνήεντος ἤ φωνηέντων ὑφ ᾽ ἕνα τόνον καὶ ἕν πνεῦμα ἀδιαστάτως ἀγομένη"

Es una realidad física el grupo espiratorio, o conjunto de sílabas pronunciadas por el hablante en un contexto dado, grupo que tiene también sentido lingüístico entre dos pausas espiratorias, pero no puede admitirse la sílaba como unidad de realización, pues varias sílabas pueden pronunciarse en un solo golpe de voz o viceversa. Aunque se admita para cada sílaba un leve impulso espiratorio, éste no las define ni las contrasta. Sólo sería una definición aceptable si no la traducimos en un sentido fisicista sino lingüístico,

---

[501] Cf. B. Malmberg (1955) 80-87 y A. García Calvo (1979) 273-317, por ejemplo.

[502] "la première analyse que nous faisonde la chaîne parlée n' est point par mots ni par phonèmes, mais plutôt par syllabes." (M. Grammont [1960] 97).

[503] Resumo la visión, más exhaustiva, de B. Hála (1966) 7-20

como el conjunto de sonidos consonánticos con vocal o vocálicos realizado sin interrupción bajo una sóla tensión y en una sola espiración; dando por buena la primera parte de la definición y dando un sentido vulgar y perceptivo, no fonético ni científico, a la segunda.

Para Witney (1874), la sílaba sería el efecto auditivo de discontinuidad causado por las diferencias acústicas de los fonemas (sonoridad o intensidad). Será efecto del *crescendo-minuendo*; como un máximo relativo distinto en la perceptibilidad del sonido (Jespersen).

M. Grammont[504] acepta y precisa la teoría del lingüísta suizo[505], reteniendo lo esencial y abandonando las simplificaciones reductivas. Tras presentar una historia valorada de las concepciones precedentes, pasa a exponer la suya distinguiendo con acierto entre sílaba fonética y fonológica, si bien la apunta como una "complicación inutil"- a nuestro juicio imperfecta, pero no inútil- y no sabe sacarle jugo, reduciéndo su diferencia a la de una tensión muscular frente a un hecho teórico de representación rítmica. Por sílaba fonológica entiende el paso de un fonema implosivo al próximo explosivo, con lo que cae en una definición circular[506], ya que estos rasgos no son sino los de la posición posible del límite en la estructúra silábica. Aunque pretende una definición acústica y no fisiológica, el criterio explosivo-implosivo aunque parezca fonético es en realidad prosódico, pero forma parte de lo mismo que se quiere definir.

Ciertamente el definir el límite o la cima silábica[507], nos aleccionan de la primacía funcional: es el hablante -y el oyente, respectivamente- el que en función de la norma lingüística presenta unas realizaciones fonéticas implosivas o explosivas, y no viceversa, aunque las realizaciones sean fonéticas, y por tanto con diferencias acústicas[508]. En efecto, es la sílaba teórica, regular, "fonológica" o "sílaba -tipo" la que estructura los fonemas en tensión creciente-decreciente. Por ello no puede una definición acústica valorar la sílaba, aunque sirva para explicar su estructura.

---

[504] Cf. M. Grammont (1933) 97-104.

[505] Cf. F. de Saussure (1916) 79-98.

[506] "Une syllabe se termine par un phonème implosif ou décroissant, et commence par un phonème explosif ou croissant. [...] l' endroit precis ou l' on passe du dernier phonème croissant au prémier phonème décroissant... C' est que F. de Saussure a appelé le 'point vocalique' "(M. Grammont [1920] 98).

[507] " jusqu' au point vocalique les organes phonateurs s' écatent de plus en plus, de phonème en phonème; à partir du point vocalique il se suivent par ordre d' aperture décroissante" (M. Grammont [1920] 99).

[508] Distingue los grados de apertura de los fonemas (distingue ocho: oclusivas, espirantes, nasales, líquidas, semivocales, vocales cerradas, semicabiertas y abierta) para explicar las múltiples combinaciones fonéticas posibles para estructurar la sílaba y sus transiciones. Pero una posibilidad fonética no es una definición lingüística.

Como ya había proyectado en el tratamiento fonológico las características fonéticas de la sílaba, sin resaltar la primacía prosódica, se ve abocado a estudiar simplemente las particularidades y concreciones de la norma general. Así constata que la vocal aparece siempre ocupando el centro de sílaba, aunque pueda extenderse desde la implosión o hasta la explosión silábica, coincidiendo en esa cima la abertura máxima y la clausura mínima, el final creciente y el principio decreciente; no encuentra en la lengua centros silábicos no vocálicos, aunque sí ponga ejemplos de interjecciones, onomatopeyas... que, tenemos que, en cuanto ruidos no articulados, no son lengua, y si se sistematizan, aparecen siempre con epéntesis vocálica. De hecho, reconoce que, en estos casos, no es que la consonante se vocalice por la posición, sino que tiene junto a sí la cima vocálica[509].

Pero delata su incoherencia[510] de pretender explicar acústica, fonéticamente, una definición estructural, prosódica, de sílaba.

> "Il en résulte que la caracteristique qui détermine d' une façon décisive une syllabe n' est pas à chercher dans la suite des apertures; il peut y avoir des irrégularités dans la gradation ou la dégradation des apertures, sans que l' unité de la syllabe soit atteinté; mais il ne peut pas y avoir une phonème à tension croissante après une phonème à tension décroissante sans qu' il y avait passage d' une syllabe à une autre"[511].

Otra prueba más de la *petitio principii* teórica sobre la que descansa su pretendida posición acústica: aunque las diferencias fonéticas no tengamos porqué negarlas, no son el fundamento último de una definición silábica propiamente lingüística, sino sus consecuencias y manifestaciones.

Otro modo de ver la sílaba (Tchemer, 1884)es el de un sincronismo creciente-decreciente. E. A. Meyer, en esta misma línea, insiste en la sílaba como suma de energía articulatoria de una serie dada de fonemas, es la combinación de la constricción y la apertura articulartorias (que es lo que definiría a consonantes y vocales).

Stetson: Aunque precisa las relaciones entre la sílaba y el resto de la emisión espiratoria, no tiene en cuenta lo específicamente lingüístico, y define la sílaba como un segmento de la cadena fónica (o *continuum*) constituido por un impulso articulatorio. Sería así la unidad fundamental del lenguaje. Por lo menos es una definición coherente al no tomar en cuenta sino hechos físicos.

---

[509] Cf. M. Grammont (1933) 103.

[510] Señala, por ejemplo, que "une syllabe peut manquer totalement de sa [....] partie décroissante" e, igualmente, "de sa parti croissante" -sílabas iniciales, interiores vocálicas. Cf. M. Grammont (1933) 104.

[511] M. Grammont (1933) 102.

Sintetizando otras visiones cercanas[512], la sílaba es un fenómeno complejo e interaccionado, que fisiológicamente es una emisión articulatoria estructurada en una tensión creciente- decreciente, articulatoriamente una unidad de impulso motriz, acústicamente ondas sonoras que con un centro de sonoridad máxima constituyen una unidad auditiva, dinámicamente unidad basada en un aumento y disminución sucesiva cinética de la intensidad, psicológicamente una unidad de consciencia y pervivencia lingüística. En suma, es la unidad que viene definidad por ser un máximo (espiratorio, articulatorio, perceptivo y mnemónico) entre dos mínimos o dos cambios.

La sílaba se ha definido también no como una unidad fonética sino fonológica[513], ya que no sería un dato universal del lenguaje, sino una concreción convencional de las lenguas, pues las sílabas pueden delimitarse de modos distintos en cada convención. Aunque se afirma que tiene una base fonética no se estudian las vinculaciones de hechos físicos tipológicos, casi universales, y se deja todo a la arbitrariedad lingüística.

También se ha definido la sílaba como una unidad psico-fisiológica, un grupo rítmico mínimo (con una alternancia de cerrazón y aperturas, consonantes y vocales, explosiones e implosiones) frente al fonema, unidad puramente sistemática.

B. Hála explica[514] la falta de resultados satisfactorios por no haberse tenido en cuenta todas las cualidades inherentes a la sílaba, las articulatorias y las acústicas, sin parcialidades, y lo mismo con un tratamiento sincrónico como diacrónico. Pasa luego a definir su propia postura: la sílaba en cuanto unidad fonética es toda emisión aislada de la voz, realizada por la acción vibratoria de las cuerdas vocales y por el trabajo articulatorio de los órganos fonadores, en un tránsito de la estrechez a la apertura del canal supraglótico hecha perceptible a los oyentes. Es así, dentro de la unidad espiratoria -que suelen ser varias sílabas y que no define- como un "pequeño impulso de aire espirado". Ha revestido la fase explosiva/implosiva de Saussure de una terminología fonética (tránsito de la abertura a la estrechez o de la estrechez a la abertura), lo mismo que habían hecho antes Grammont, Fouché, Sommerfelt (esfuerzo muscular, tensión creciente...) o las teorías que hablan de tránsito de la sonoridad mínima a la máxima, de la consonante a la sonante. Sigue el mismo modelo cuando jerarquiza[515] los fonemas en la estructura silábica: gradación creciente de intensidad acústica, abertura articulatoria, presión espiratoria y tensión muscular en la parte implosiva; decreciente en la parte explosiva. Pero no se puede explicar la estructura silábica, como pretende mediante una combinación automática de unas "substancias" sonoras (fonemas). Rechaza, con buen criterio, las doctrinas

---

[512] De L. Roudet, Abele y Chlumsky. Cf. B. Hála (1966) 17.

[513] Cf. B. Hála (1966)19-22.

[514] Cf. B. Hála (1966) 45-79.

[515] Cf. B. Hála (1966) 29-34.

dualistas de sílaba intensiva frente a sonora, o espirada frente a acústica. Critica la doctrina de Brücke y Saussure precisando que la transición explosión-implosión no es caracterizante de los fonemas, sino que se trata de una transición global del estado de estrechez al de abertura para el conjunto de fonemas que componen la sílaba. Se evita así un desdoblamiento de cada consonante en explosiva e implosiva y la hipótesis irreal de un encadenamiento siempre creciente de fonemas en la explosión y decreciente en la implosión.

La naturaleza física de la sílaba ha sido estudiada por B. Malmberg, hasta haber hallado, por lo menos, un rasgo físico (las transiciones de los formantes vocálicos) "susceptible de ser interpretado por el oído como una diferencia de límite silábico", sin descartar otros mecanismos. Así podrá definir la sílaba como el conjunto (combinaciones o producciones) de fonemas estructurado en torno a un núcleo por medio de la red de transiciones de los formantes sonoros vocálicos[516]. Es interesante porque será este recurso acústico el que use la prosodia antigua para contrastar las sílabas mediante la cantidad (y los morfemas, fonológicamente).

Hay incluso quien piensa que no es unidad lingüística sino unidad físico-psicológica, de mera realización, aunque tenga consecuencias gramaticales[517]. Esta es la razón de que se explique la sílaba en la métrica y no en el "sistema". Se concibe la sílaba como una entidad concreta, de habla, con base natural (y no abstracta, sistemática y convencional), a pesar de que se reconozca su importancia en la realización y su incidencia en la organización de la lengua. Este es el punto de mira de A. Carcía Calvo que le lleva a distinguir la sílaba, por una parte, de los *tiempos de la entonación*[518], que se estructuran en torno a la posición del acento (ya que puede haber varios grados tonales en una misma sílaba, como puede haber uno solo en varias), y por otra, del *tiempo melódico* (alotono, intervalo o sostenido), rasgo cualitativo del sonido. Por el contrario, la sílaba se relacionaría conceptualmente con el "momento rítmico" (mora) o término de discontinuidad en la sucesión del sonido[519]. Así se llega a tener que distinguir entre sílaba rítmica y sílaba convencional : la *rítmica* sería un hecho de realización que se define por la diferencia entre un esquema de alternancia simple (binario) y uno de alternancia reduplicativa (ternario) o sea, la unidad sentida por un límite entre momentos reduplicativos o momentos diferentes[520]; mientras la

---

[516] B. Malmberg (1955) 80-87.

[517] "[...] es sin duda un condicionante de hechos gramaticales, tocantes principalmente a los fonemas, pero también a las palabras, importantes" (A. García Calvo [1979] 249).

[518] Cf. A. García Calvo (1979) 268-269.

[519] A. García Calvo (1979) 254.

[520] "Una sílaba es cada tramo de una sucesión rítmica separado o bien por alternancia con otro sucesivo de condición rítmica diferente o bien por repetición con otro sucesivo de la misma

convencional[521] (cuando existe y no se identifica con la palabra o el fonema), residiría más que nada en las tradición gramatical de la lengua.

Entre ambas, la rítmica se fundamenta en la convencional, en cuanto realización del sistema en un mismo estado de lengua:

> "la división de las palabras (y también otros índices fonémicos del aparato) en sílabas convencionales determina hasta cierto punto la producción rítmica; hasta qué punto la determine, depende no sólo de la lengua de que se trate, sino también de la ejecución (más o menos cuidada o apresurada...) del discurso, en donde pueden llegar a intervenir, para el discurso artificial de la poesía, convenciones, no gramaticales, pero rítmicas o métricas. Ahora bien, aunque la relación haya de presentarse así (y no al revés), como imposición de condiciones a la ejecución rítmica a partir de las normas silábicas de la lengua, sin embargo el ritmo tiene sus leyes, y algunas son tan imperiosas que, en caso de que la organización silábica de las palabras les ponga trabas, serán en el conflicto esas leyes del ritmo las que dominen en la producción, y las palabras se ejecutarán en esta ocasión más o menos desfiguradas con respecto a su figura ideal; que en el ideal, por supuesto, para nada sufrirá por ello perturbación. [...] en las lenguas que utilizan la distinción entre tipos de sílaba, la diferencia rítmica corresponda en principio con la gramatical entre -digamos- sílabas pesadas y ligeras, entonces ya podéis imaginar, dado que la configuración de las palabras no tiene por qué ajustarse a modelos rítmicos determinados, cómo pueden producirse conflictos en la concatenación de palabras en el discurso [...] En esos casos cuando digo que el ritmo se produce a pesar de todo según sus leyes, y por ende se da lo que podemos llamar una momentánea desfiguración de las palabras en cuanto rotura de la correspondencia de principio entre su estructura silábica o prosódica y su manera de producción rítmica. Una gran parte del arte rítmica en tales lenguas estará destinada a precisar las reglas de esta correspondencia y la resolución de los trances en conflicto"[522].

Y la convencional se fundamenta en la rítmica, en cuanto originada, como una abstracción sistematizada del ritmo fonético

---

condición rítmica, y en cuyo transcurso no puede darse a su vez ni uno ni otro modo de separación" (A. García Calvo [1979] 260).

[521] "...en la configuración de una palabra ideal en ristras fonémicas distintas, cuya separación está en principio determinada por reglas referentes a la combinación de tipos articulatorios de fonemas, previamente clasificados, aunque también las reglas de división en sílabas pueden depender más o menos de otras de acentuación de la palabra; con la advertencia de que, una vez adquirida por la palabra una configuración silábica convencional, puede también esa configuración mantenerse en contra de las leyes fonémicas que la había justificado; las cuales de este hecho a su vez resultan alteradas"(A. García Calvo [1979] 312).

[522] A. García Calvo (1979) 313 -315.

"[...] origen pues también en último término del límite convencional de sílaba, cuando esté fonemizado, y de la oposición entre 'centro' y 'límite silábico', cuando ha lugar, y aun todavía, no de las oposiciones articulatorias del sistema fonémico, que son relativamente independientes del ritmo y anteriores a a la sílaba convencional, pero sí de la división de ese sistema en dos, el campo de las consonantes y el campo de las vocales "[523]...(p.315-6).

Aunque son bien sugerentes estas precisiones, y en parte exactas, me parece observar una cierta confusión de niveles de análisis, que tendré ocasión de concretar al hablar de la mora. No se puede ignorar la naturaleza estructural de la sílaba como unidad del sistema, base de su uso rítmico; el análisis de unidades rítmicas distintas de las unidades lingüísticas no hace sino justificar a quienes desplazan el estudio del ritmo del lenguaje al campo estralingüístico de la realización.

C.- Naturaleza y función prosódica.

A mi modo de ver, hay que comenzar definiendo la sílaba como la unidad prosódica de los elementos fonológicos, y por tanto, desde su base fonética se comprenderán sus consecuencias morfológicas y rítmicas. De no situar este fenómeno en el campo de las relaciones sintagmáticas de la estructura de la lengua, no se podrá sacar nunca su estudio de la marginación injusta en la que se ha situado.

En este sentido, la sílaba es la *unidad prosódica segmental mínima*, esto es, el sonido humano mínimo, articulable y perceptible como tal, que forma parte, de hecho, de la cadena hablada del lenguaje, y se interpreta como tal en una norma concreta. Fonológicamente, sirve para clasificar los fonemas en sonánticos y consonánticos. Fonéticamente, se realiza dentro del grupo espiratorio como fruto de un impulso espiratorio y mediante un proceso de explosión-implosión en la producción del sonido. Prosódicamente, será la unidad mínima: las consonantes que consuenan con una sonante. Es así sintética con respecto a los "sonidos" (sonidos y ruidos) pero analítica en cuanto unidad susceptible de contraste prosódico y de entonación melódica.

Así, en esta definición prosódica, sencilla y precisa, no partimos del fonema para componer la sílaba, sino que caracterizamos al fonema como unidad paradigmática frente a la sílaba como unidad sintagmática en la estructura; el hablante *sintetiza* fonemas en sílabas, el oyente *analiza* fonemáticamente lo que percibe silábicamente. Ciertamente admitimos todas las aportaciones anteriores, pero tratamos de integrarlas: no oculto mi admiración por la más antigua, entendida en este contexto de naturaleza prosódica como *sinfonía de un solo fono* (ruidos que acompañan a un son, ya que propiamente el sonido es siempre un vibrar de las cuerdas vocales con unos ruidos accidentales y circunstanciales, con-sonidos) si bien no la

---

[523] A. García Calvo (1979) 315 -316.

aceptemos como unidad de espiración (realmente lo es el grupo fónico o espiratorio).

Se entiende bien desde esta perspectiva cómo la posición explosiva o implosiva de los ruidos con-sonánticos son de naturaleza sintagmática, aunque tenga su realización acústica pertinente, pero no es un rasgo que esté impuesto por la fonética, ya que solo se pueden admitir analíticamente; y es precisamente esta relación (estructural y contrastable) la que puede ser aprovechada en las lenguas con fines sistemáticos (paradigma o sintagma) o normativos (ritmo).

En cuanto a las transiciones de los formantes, que son el único criterio fonético experimental para el límite silábico, se explican así como transiciones de las sonantes a través de las consonantes. Por ello, una sílaba es tanto más identificable cuanto más marcada está fonéticamente por la estrechez, lo cual nos indica la primacía de la sonante en la relación prosódica y realización fonética: el límite silábico se marca por "lo no sonántico pero con-sonántico". De hecho, no hay consonante sin sonante que la soporte, y no viceversa. Aunque para que el sonido sea articulado es necesario que la vibración vocálica entre pausas espiratorias (grupo fónico) se subdivida por medio de resonancias que marquen las unidades al introducir las diferencias. Y es que la alternancia sonante / consonante es una ley general del lenguaje, lo cual nos confirma que obedece no a realizaciones fonéticas convencionales sino a relaciones estructurales, a la naturaleza misma articulada del lenguaje.

La estructura de la sílaba nos viene dada así por ser las consonantes que pronunciamos o percibimos con cada sonante: el "manojo de sínfonos en torno al fono". Interesa dejar claro que cuando se analizan los fonos en la sílaba como vocales, sonantes y consonantes, se está analizando en términos fonéticos y no prosódicos. En nuestra terminología "la" posición de sonante (prosódica, núcleo silábico) puede ser realizada (fonéticamente) por una vocal (voz clara, plena, sonora, con emisión libre de voz, sin amortiguadores) o por una "sonante" fonética (voz clara pero semiplena, sonora, amortiguada) nunca por una consonante (voz no clara ni plena, impura, sorda o sonora, amortiguada, son ruidos), sin embargo, la posición de consonante puede ser realizada a través de vocal, sonante o consonante.

Por eso es preferible delimitar, y en el plano fonético no hablaremos sino de vocales (sonidos sonoros sin resonancia) y resonancias (sordas o sonoras), en el plano fonológico no hay sino fonemas distintos o neutralizados, mientras que en el plano prosódico no hay sino sonantes y consonantes.

Así, cuando, se dice, por ejemplo que las sílabas con vocal son más eficaces que las que contienen sonante (Hála), lo único que quiere decir es que las sonoras sin resonancias son más eficaces que las sonoras con resonancias, amortiguadas, pero no debemos darle más importancia prosódica que la de la perceptibilidad accidental.

La sílaba se nos manifiesta como *unidad estructural* por cuanto las posiciones intrasilábicas condicionan la realización fonética: la articulación de los fonemas y sus influencias fonéticas es más estrecha intrasilábica que

intersilábicamente, hay más asimilaciones regresivas que progresivas, más en el centro silábico que en los límites.

Se distinguen, fonética y prosódicamente, dos fases: la explosiva y la implosiva. El comienzo de la sílaba está caracterizado por el paso de la estrechez a la abertura, estrechez mantenida con precisión en la lengua e incluso reforzada frente a hiatos y asimilaciones. Este refuerzo puede ser contrarrestado por la dicción lenta o el límite de palabras. El arranque inicial puede estar realizado por una consonante, por el golpe de glotis (explosiva laríngea sorda) o por el golpe de espiración (explosiva laríngea con un mínimo de vibración sonora). De hecho, la estrechez se asocia mejor a la explosión que a la implosión, puesto que en una realización rápida se identifica una secuencia (apertura + estrechez) como si fuera (estrechez + apertura).

La fase implosiva, supone el paso de la apertura y máximo de sonoridad a la estrechez y mínimo de sonoridad, que puede realizarse como una disminución de apertura que da paso a la estrechez de la siguiente o con un nuevo estrechamiento (resonancia). La sílaba será libre o llana si la apertura ocupa el fin de sílaba con un tránsito directo y trabada o cerrada si el tránsito lo realiza desarrollando una resonancia consonántica.

Hay una tendencia general en las lenguas a liberar las sílabas, como un caso concreto de la ley del mínimo esfuerzo, en relación con la debilidad de la posición final de sílaba y, sobre todo, por la eficacia auditiva de la sílaba libre frente a la trabada. Esta fase puede ser realizada de una manera suave (*legato*) o acentuada (*staccato*), y así se explica la posibilidad de consonantes geminadas o ligadas.

B. Hála considera que la estrechez implosiva es menos relevante que la explosiva, es facultativa, de menor energía articulatoria, menos sólida y menos estable, ya que de hecho, es más proclive a los cambios fonéticos que la explosiva, es menos primitiva y menos extendida su relevancia consonántica.

D.-Límites de sílaba.

A pesar de ser una cuestión tratada desde muy antiguo, por los gramáticos indios y griegos, hay una serie de dificultades objetivas que hacen incierta o discutible la delimitación silábica.

Hay, por una parte, grupos consonánticos en los que la pronunciación ofrece varias posibilidades, así un grupo de consonantes entre sonantes, puede adscribirse a la fase implosiva o a la explosiva. Existe también la dificultad, incluso en la sílaba libre, de adscribir la consonante intervocálica a la fase implosiva o la explosiva aunque la mayoría de autores la definan explosiva, hay casos particulares donde la doble pronunciación posible se usa con fines discriminativos.

No podemos correr el riesgo de tomar los textos escritos como equivalentes a datos fonológicos o, menos, a una transcripción fonética. Para entender o analizar el lenguaje el punto de partida será siempre la expresión acústica concreta, con toda su toda contingencia e inasibilidad, que es

también su grandeza, y cuando esto no es posible, habrá que intentar reconstruir, desde los textos conservados, la realización oral.

Hay una serie de intentos de encontrar una base objetiva (fonética) que discrimine la cadena hablada en sílabas. Hay quienes hablan de un punto mínimo de intensidad, de perceptibilidad, de corriente espiratoria; o bien de una pausa rítmica; o bien el paso de una tensión creciente a una decreciente (esta apreciación no hace sino revestir de contenido fonético la opinión saussuriana ya mejorada por Grammont); o bien el punto de depresión de la tensión muscular. Techmer advierte contra la tentación fisicista :

> "Fisiológicamente no se puede determinar con validez general en qué fono (sonante) ha de contarse cada uno de los sínfonos (consonantes) situados entre dos fonemas "[524]

Kurylowicz propone considerar en cada lengua el corte silábico en función del corte de palabra: será grupo consonántico inicial de sílaba el admitido en inicial de palabra, e, igualmente, el final[525]. Por mi parte, pienso que traslada el problema sin resolverlo: es precisamente el límite de palabra el que viene dado por las posibilidades de iniciarse y concluirse las sílabas en una lengua dada, y no a la inversa; y es debida a las modificaciones contextuales del grupo fónico la mayor severidad en el trato a los grupos iniciales o finales de palabra que de sílaba. Por otra parte es también problemática la delimitación de la "palabra" y lo que se entienda por tal. A no ser que se reduzca este criterio a un uso meramente indicativo y ortográfico, a riesgo entonces, de no aportar nada a nuestra disquisición lingüística.

B. Hála, por su parte, hace recaer el límite en el tránsito de una estrechez a una apertura sonántica o viceversa, de la apertura sonántica a a la estrechez; bien sea este tránsito sonántico o consonantico[526]. El final de la sílaba aislada puede realizarse por interrupción de la espiración o de la vibración laríngea (sonante), o por constricción o cierre de la cavidad bucal (consonante).

En la sucesión silábica, establece, con valor general, que el límite intervocálico se da en el punto de estrechez máxima, de modo que pueda comenzar la sonante siguiente. Tiene dificultades de aplicación en el caso de grupos consonánticos intervocálicos, en los que hay que admitir realizaciones diversas según la tradición histórica y las condiciones articulatorias.

En la configuración silábica se tiende a dejar clara la estrechez y a reforzarla en caso de riesgo (consonantización).

La frontera silábica no puede caer en el interior de una consonante (contra la opinión de Kurylowicz). No me convence que cuente las geminadas

---

[524] Cit. por B. Hála (1966) 39.

[525] Cf. B. Hála (1966) 40, que critica esta opinión y señala excepciones a esta regla.

[526] Cf. B. Hála (1966) 99 -105..

como excepción a la regla (no confundir con las consonantes dobles ni largas), ya que se trata de dos segmentos consonánticos distintos, implosivo el uno y explosivo el otro, por cuanto sólo aparecen tras vocal breve y es causada por un énfasis afectivo o interesado, y no debemos mezclar los criterios fonologicos (fonemas distintos o neutralizados) con los fonéticos (vocales y resonancias) con los prosódicos, que intentamos establecer (sonantes y consonantes).

Otros autores defiende que cada lengua divide la sílaba a su manera (Ann-a el sueco, A-nna el alemán báltico, An-na el italiano) lo cual nos invita a considerar este aspecto fuera de los universales y de un tratamiento fonético, como un dato tipológico, aunque no nos explica nada de lo que tratamos de definir. También hay quien lo adscribe a la realización individual.

Desde luego, lo que no se puede es admitir que la frontera silábica venga determinada por una condición ascendente o descendente que sería propia de los fonemas aislados (Battisti), tenemos que admitir que es, a la inversa, es el modo de silabeo lo que introduce esta condición en las realizaciones alofónicas.

Se pueden reducir todas las apreciaciones y creemos dar cuenta de los problemas si, aceptando la definición general "paso de una fase implosiva a una fase explosiva", la dotamos de sentido prosódico y no fonético. El límite silábico, como la naturaleza misma de la sílaba, es un hecho de conciencia del hablante con distintas realizaciones fónicas, siendo así relativo a cada lengua, e incluso, en alguna medida -por evolución del sistema sintagmático-, a cada estado de lengua o situación del hablante.

El límite silábico lo introduce el hablante en su propia realización y situación, y, sin embargo, es un hecho estructural o, mejor dicho, estructurante, y no de mera realización (=habla): no pertenece a la naturaleza del sonido, ni a su funcionalidad fonológica -aunque tiene manifestaciones acústicas y consecuencias fonológicas-; es el modo concreto en que se pronuncia el sonido y el haz de relaciones y condiciones prosódicas lo que lo determina. Esto no quiere decir que sea algo arbitrario o subjetivo sino que es objetivo aunque convencional, bien que pertenezca a la norma[527] o al sistema, tiene manifestaciones acústicas -transición entre los formantes acústicos vocálicos-, articulatorias y auditivas evidentes -conciencia del emisor y receptor, etc.-, tiene implicaciones funcionales -determina la naturaleza de los fonemas en sus rasgos, función y rendimiento-, pero su naturaleza es prosódica, es decir sintagmática, y es decir estructural y lingüística.

E.-Sílaba y mora.

"Mora: Es un término latino introducido en la métrica clásica por G.Hermann (siglo XIX) como traducción del griego "χρόνος πρῶτος". Designa la unidad de medida de la cantidad que se considera

---

[527] Por ejemplo la *correptio attica*; cf. G. P. Ancher [1978] 66-86.

equivalente a la duración de una breve. [...]3- En ciertas lenguas la sílaba puede poseer dos centros silábicos (así el latín clásico); esta unidad prosódica, que no coincide con la sílaba, recibe el nombre de mora"[528].

"Mora: Fonetica [...] "Término tomado del vocabulario de los helenistas; designaba originariamente una fracción de sílaba larga. En efecto, en griego antiguo el acento sólo afectaba a la mitad de la duración de la sílaba acentuada y esta unidad acentuable recibía el nombre de mora. Por extensión se designa así en la lingüística moderna a toda subdivisión de la sílaba. El acento característico de ciertas hablas árabes de Tunicia afecta a una mora y no a la sílaba entera"[529].

A primera vista, en estas definiciones usuales, de diccionarios especializados, parece como si estuviéramos ante una categoría clásica, coherente y con futuro. Sin embargo, ha sido usada con el sentido actual sólo recientemente (s. XIX), y no tiene más sentido que su comodidad como unidad aparéntemente inocua en una métrica "matemática". Sin embargo, en prosodia hay pocas comodidades inocuas. Paradógicamente, se distingue nominalmente mora de sílaba, y sin embargo, se definen las moras como "centros silábicos". ¿Es la sílaba o la mora la unidad prosódica? ¿Es la sílaba una unidad cuantitativa, compuesta de moras? ¿Al mismo nivel? ¿Tiene futuro en la lingüística moderna? ¿Es la unidad acentuable?

Merece la pena escuchar los argumentos defensores, para poder, después, responder nuestras preguntas.

"[...] hay lenguas en que la escisión entre 'sílaba' y 'tiempo melódico' no interviene más que en la organización de la producción, esto es, al nivel de las frases y los comas, y para esas lenguas por tanto la distinción es sólo pregramátical; pero hay otras en que esa escisión entre 'sílaba' y 'tiempo melódico' no se refiere sólo a las modulaciones de frase y coma, sino también al acento de palabra mismo, del que puede decirse que en una sóla sílaba se realiza con diferencias de inflexión distintivas de palabras; y dado que el acento de palabra, al menos cuando es distintivo, es algo que aparece no solo en la producción de la palabra sintagmática, sino que es constitutivo de la palabra ideal o depositada, es para esas lenguas para las que la división entre 'sílaba' y 'tiempo melódico' es plenamente gramatical y para las que propiamente debe hablarse de moras como elemento gramatical distinto de la sílaba"[530].

---

[528] F. Lázaro Carreter (1953) 282- 283.

[529] D. Faita, cit. por G. Mounin (1982)124.

[530] A. Garcia Calvo (1979) 264-265.

Observo en esta cita una cierta confusión, que intento obviar acuñando términos precisos, entre nivel de producción y de sistema. Si se analiza con calma, se verá que concibe la mora como un elemento que es gramatical (en unas lenguas) y redundante (en otras); es distinto de la sílaba (pero no se establecen relaciones de oposición o de contraste); que es introducido en el sistema por la pertinencia semántica de sus implicaciones acentuales (y sólo por éstas).

Pienso que es una categoría innecesaria y peligrosa. Innecesaria porque se pueden explicar perfectamente los problemas (cantidad larga e inflexión acentual) con nuestro concepto prosódico de sílaba. Peligrosa, porque sólo sirve para dejar sin resolver la diferencia prosódica y rítmica entre un sistema durativo y otro acentual, refugiados en la comodidad ideal de unos esquemas "correctos".

A mi entender, entre sílaba y mora no hay ni oposición ni contraste, sino que se trata de dos niveles analíticos diferentes en la sílaba: lo que es el alofono al fonema -sin confundir el campo funcional con el prosódico- es la *alosílaba* (sílaba real) a la sílaba prosódica (estructura explosión- implosión). Algo apunta, en este sentido, cuando se entiende[531] la mora como mera unidad de análisis mientras la sílaba se considera unidad de realización. Con todo no es exacta esta descripción, la sílaba es una unidad prosódica, sistemática, que no pertenece al nivel de producción, como la *alosílaba*. No hay necesidad de distinción entre sílaba rítmica y convencional.

La mora, que, etimológicamente, proviene de un uso métrico como unidad de cantidad silábica (no vocálica) equivalente a una breve, y se define como segmento de la sílaba, en el mismo nivel prosódico, que viene dada por su uso acentual, sólo sirve para explicar "matemáticamente" la métrica cuantitativa y la constitución acentual de las palabras (ley de las tres moras) de una manera económica.

Pero, a mi modo de ver, se mezcla el campo prosódico con el funcional. La sílaba, como unidad prosódica -no funcional o fonológica- (conjunto -combinaciones o producciones- de fonemas estructurados en torno a un núcleo -sonante- por medio de una red de transiciones de los formantes sonoros) es distinta, como lo abstracto de lo concreto, de la "sílaba" convencional y de la real. En cuanto estructural, las sílabas son combinaciones de fonemas estructurados en torno a un núcleo con un límite -que puede estar fonematizado- mientras que, en cuanto realizada en el habla, la alosílaba es "unidad" elocutiva o de realización dentro del *continuum* hablado, como mucho dentro del grupo fónico, es decir, estamos ante producciones alofónicas amalgamadas por armónicos sin transiciones interpretables como límite.

Si la unidad rítmica será toda unidad prosódica susceptible de sucesión alternativa en el discurso, nada impide que una lengua use el único esquema prosódico (la sílaba) con todas las posibilidades que le ofrece el sistema

---

[531] Cf. A. Martinet (1954) 51.

(vocal larga o breve, núcleo vocálico simple o desdoblado en transiciones por la acción inflexiva del acento) como recursos rítmicos: las alosílabas en el plano de la realización serán diferentes, pero la categoría sintagmática sigue siendo la misma, la sílaba (que, repito, no es unidad de realización, sino estructural sintagmática). El mismo García Calvo hacía ver, cuando tratamos su teoría del ritmo, que la equivalencia de una larga con dos breves era convencional, métrica, como efecto de la misma naturaleza, distintiva y alternante, del ritmo.

El equívoco proviene de intentar definir unos elementos de una lengua (como el griego clásico) desde otras en las que la identidad entre sílaba y alosílaba quizá sea total a efectos sistemáticos (no rítmicos); se nos hace difícil entender una distinción que nosotros hemos neutralizado gramaticalmente.

El uso del término alosílaba y sílaba (sólo la prosódica) creo que contribuyen a explicar los mismos fenómenos sin confundir nunca los planos. Así, la sílaba, es la unidad prosódica estructural que organiza los fonemas en palabras; pede ser marcada por la cantidad silábica o por el acento -de modo diverso-, y se determina por las reglas combinatorias del sistema en el sintagma. La *alosílaba*, es la unidad de realización, que concreta y manifiesta los contrastes y los rasgos prosódicos de un modo fonético, susceptible de utilización rítmica. En este ámbito se percibirán artísticamente la cantidad rítmica y las diferencias acentuales, pero la función prosódica y rítmica de cantidad o de acento pertenencen al sistema prosódico y a la norma artística, respectivamente.

F.- Fenómenos prosódicos intrasilábicos e intersilábicos.

Interesa en el campo prosódico, precisamente para manifestar su rendimiento explicativo, tratar fenómenos que se suelen tratar marginalmente o insuficientemente desde otros puntos de vista.

Como fenómenos intrasilábicos podrán estudiarse el diptongo (y triptongo) y la cantidad vocálica, sus "particularidades" fonéticas y fonológicas se revelan aquí como posibilidades prosódicas. Las vocales (categoría fonética) pueden ocupar el núcleo silábico o el margen (consonántico) -categoría prosódica-, mientras los ruidos (categoría fonética) no pueden ocupar nunca el puesto sonante (categoría prosódica). Con este contraste intrasilábico tenemos ya explicados dos fenómenos importantes: el diptongo y la cantidad silábica. El puesto prosódico de consonante implosiva lo puede realizar (además de un ruido, lo que llamamos "consonante" implosiva), una vocal cerrada -ya que tiende al límite silábico- (y tenemos el diptongo decreciente, el griego), o bien la continuación acústica de la sonante, continuación que puede ser plana o tonalmente marcada por inflexión (larga normal, larga con acento circunflejo).

El diptongo, se suele definir como una serie de dos vocales que pertenecen a la misma sílaba y de las cuales una conduce y la otra acompaña, y se describe minuciosamente la diferencia de tratamiento en explosión o en implosión (o lo que es lo mismo, las diferencias entre semivocales y semiconsonantes).

Sin embargo, resulta más preciso definirlo como *una sílaba con una consonante vocal*, ya que realiza así una vocal una de sus posibilidades (puesto prosódico de consonante). La ligazón continua con la sonante vocal es, así, obvia; muchas pretendidas diferencias fonéticas se resuelven como tratamientos contextuales ya que no se puede plantear las particularidades en el diptongo como un resultado de diferencias fonéticas ni fonológicas, sino a la inversa; las distinción entre semi-vocal y semi-consonante se revela inoperante. Igualmente, el hecho de que que entre dos vocales contiguas o se establece ligazón y una pierde su sonía y su impulso silábico, consonantizándose, o se refuerza el límite silábico, para evitar el hiato, se explica suficientemente por la acción del módulo o estructura silábica sobre la naturaleza fónica de los elementos que aglutina.

Trubetzcoy reclama la cualidad de diptongo para la combinación vocal y "sonante" en posición implosiva (descendente): ar, al, am. Se trata, justamente a la inversa, de reducir la aparente anomalía del diptongo (las "semi-vocales" son tan frecuentes en el uso como el más frecuente de los ruidos en posición consonante) al módulo de la sílaba común. Y, en este sentido, sólo en las lenguas en las que "esos" ruidos o vocales puedan ser "sonantes" se debe hablar de diptongo.

El triptongo, como se llama a la sílaba formada por el grupo "semiconsonante+vocal+semivocal", se define así como la sílaba con *dos consonantes vocales*, explosiva una e implosiva la otra.

Como fenómenos intersilábicos, se podrán explicar los cambios en el número de sílabas, y, sobre todo, en su momento, el acento.

Aunque se tiende, en cada estadio de lengua, a conservar estable la estructura silábica de la palabra (por su función, por tradición y, sobre todo, en una realización cuidada), en la realización habitual, se pueden perder sílabas por uso frecuente o usura de la palabra, por comodidad articulatoria, por acentuación interna, por ausencia de impulso silábico en un hiato, con elisión o fusión; por "desonantización" de la sonante, abreviación. También se pueden desarrollar nuevas sílabas (epéntesis, prótesis) cuando entre dos consonantes (necesariamente sonoras) se desarrolla la sonante (que será breve e indeterminada en cuanto al timbre, hasta que, bien sea por elocución lenta, bien por entrar ya en la conciencia lingüística, se realice más claramente, en función del entorno). Esto es frecuente en los grupos oclusiva-líquida y oclusiva-silbante. Cuando ya está desarrollada la nueva sílaba se habrá consumado el cambio, mientras hallaremos transiciones como en las lenguas con *sewá* (e brevísima), que es perfectamente interpretable como una sílaba donde el nucleo vocálico tiene prosodema cero. ¿Por qué no iba a utilizar la prosodia este recurso tan económicamente rentable?

En este mismo apartado, podría estudiarse la cantidad vocálica como fenómeno intrasilábico y la silábica, como fenómeno intersilábico[532]. Por su importancia rítmica, como el acento, lo tratamos específicamente. Pero baste,

---

[532] Cf. B. Hála (1966) 129, que resume a M. Grammont.

por ahora, destacar que la cantidad sólo es explicable como un fenómeno prosódico de uso morfológico y rítmico, igual que el acento. Precisamente tendremos que delimitar claramente los campos de acción específica o conjunta, para explicar así las bases prosódicas de la transición de un sistema rítmico a otro.

4.- PROSODEMA INTERMORFEMÁTICO INTERSILÁBICO.

Una vez constituidas las sílabas podemos pasar ahora al nivel siguiente. En efecto, las sílabas se unen y se distinguen entre sí mediante un prosodema de contraste -función sintagmática que servirá de base para la función paradigmática de caracterizar morfemas-. Pero hay dos modos diversos de contrastar las sílabas, que acabarán entrando en conflicto: la cantidad silábica y el acento.

Para nuestro estudio basta con comprobar que será el acento el responsable del ritmo en el siglo IV de nuestra era y no la cantidad, ya que ésta antes del siglo I había dejado ya de ser pertinente fonológicamente[533]; su perseverancia literaria no se explica sino por la disociación entre la lengua coloquial y la culta escrita, disociación que se mantendrá sin solución de continuidad hasta dar dos lenguas diferentes (griego y demótico).

Los rasgos fonéticos[534] (opuestos) proporcionan la base para la función de contraste entre las sílabas, sea que esta función la realice el acento o la cantidad silábica, pero esta decisión es ya sistemática, forma parte de la prosodia, no a la fonología. Los rasgos tonales pueden establecer contrastes prosódicos intrasilábicos modulando la vocal, por lo que tendremos la vocal modulada y su opuesta, la uniforme; y, dentro de la modulada, la ascendente y su opuesta, la que asciende y desciende en el mismo núcleo silábico. Como contrastes intersilábicos se puede usar la frecuencia alta contra la baja y la neutralización de la diferencia. Los rasgos de intensidad, determinan contrastes intrasilábicos de fonema entero o desdoblado e intersilábicos de núcleo fuerte o débil. Los de cantidad puede contrastar dentro de la sílaba una vocal sostenida o acortada y en la relación entre sílabas determinaría el fonema largo contra el breve, oposición neutralizada en el sewá.

A.- La cantidad silábica.

La cantidad silábica está determinada por la del núcleo silábico y por la presencia o no de consonante implosiva. La fase explosiva no cuenta prosódicamente para determinar el contraste -ni el ritmo métrico, por tanto-. La equivalencia rítmica entre sílaba breve trabada y sílaba con vocal larga, ambas son sílabas pesadas, tiene una base fonética y prosódica. Fonética, porque los rasgos fonéticos que afectan al núcleo silábico (duración o tono) se prolongan en la fase implosiva, pero nunca afectan a la fase explosiva. La implosión es así la transición del centro silábico a la fase explosiva siguiente;

---

[533] Ya antes del siglo I de nuestra era se había producido el cambio fonológico y rítmico decisivo (pérdida de la cantidad fonológica y función rímica del acento), ocasionando una disociación entre la lengua culta escrita y la lengua hablada. Con el tiempo se convertirán en dos lenguas (ya es evidente en el siglo VI). Las modas que conocemos en época imperial del aticismo o la segunda sofística son intentos desesperados de mantener la norma literaria clásica pero seccionada del habla familiar. Cf. L. Gil (1987) 86 y 91.

[534] Cf. R. Jacobson -M. Halle (1956) 30-65.

de hecho, en griego suelen estar motivadas las consonantes implosivas por las explosivas sucesivas. Se produce lo que puede ser interpretado como un límite, con la subordinación de la fase explosiva al núcleo y su prolongación implosiva, pero también de la fase implosiva al inicio explosivo junto con su núcleo vocal[535]. Tiene también base prosódica, ya que no es sino uno de los modos posibles de realizar la estructura intrasilábica (+/-C+V+/-C) donde la vocal, como término marcado de la oposición fonológica, puede neutralizarse y funcionar también como margen final silábico.

La cantidad silábica, sin embargo, como marca es una de las maneras de realizar el prosodema de límite, caracterización y distinción de sílabas: las une y las contrasta. Es más, del hecho de que sólo se distinguen sílabas pesadas y ligeras en las lenguas donde la duración es fonológica (vocales largas y breves) y de la equivalencia prosódica que comentamos (larga o breve trabada son equivalentes para hacer pesada la sílaba), se desprende que no es la duración fonológica la que causa la prosódica, sino viceversa: la duración vocálica no es sino un uso fonológico de un caso de cantidad silábica (un límite implosivo sonántico, una sílaba "trabada" por la vocal misma). Esta prioridad es interesante porque apoya el fundamento del ritmo durativo en la métrica griega (como en la sánscrita, árabe o latina) con una cierta independencia y anterioridad histórica a la pertinencia fonológica de la duración vocálica en el sistema[536].

Sin embargo, lamentablemente se suele reducir el tratamiento prosódico de la cantidad a casúistica contextual a partir de la cantidad vocálica. Así B. Snell estudia la sílaba pesada (los casos de sílaba trabada con vocal breve): "alargamiento" por posición, grupos de oclusiva y líquida , la *correptio epica*, los modos de evitar el hiato (aféresis, abreviación de larga final, elisión,crasis)[537]. Esta clasificación se usa para describir los metros griegos que, por lo menos hasta el helenismo tadío, se marcan mediante la alternancia variada de sílabas pesadas (*elementum longum* de P. Maas) y ligeras *(elementum breve)*, con lugares indiferentes *(elementum anceps)*.

Nadie niega la importancia de la cantidad en métrica griega[538], pero queda pendiente la dirección contraria: hacer ver cómo desde la prosodia

---

[535] Cf. J. Kurylowiz (1958) 214.

[536] Sabemos que la duración fonológica se ha perdido ya prácticamente en el s. IV a. C. en el ático, donde dos subsistemas -el innovador y el conservador- lucharán hasta dar lugar a la separación de lenguas entre la *koiné* y los puristas (aticistas). Cf. S. T. Teodorsson (1978) 111-113.

[537] Cf. B. Snell (1955) 4- 5 y 76-80. Es, por otra parte, el cometido tradicional de la prosodia, como mero auxiliar de la métrica; cf. I. R. Alfageme (1988) 43-47.

[538] "El ritmo indoeuropeo reside simplemete en la diferencia cuantitativa de las sílabas... resultando sólo de la sucesión de sílabas breves y largas; la unidad métrica de griegos y vedas es la sílaba" (A. Meillet [1923] 9-10). Sobre la función rítmica de la cantidad silábica se encuentran la ideas claras fundamentales en M. S. Ruipérez (1955) 79-95, aunque no conoce este tratamiento prosódico.

sintagmática se explican los cambio fonológicos y rítmicos, sin reducirla a un mero auxiliar taxonómico. Así el estudio del ritmo antiguo no sólo es un elemento estructural sino que es imprescindible para conocer las etapas y transformaciones de la duración fonológica. Es lo que intenta J. Vara al explicar[539] la tendencia a generar sílabas abiertas (presente ya en micénico, según M. S. Ruipérez, la pronunciación relajada) por la ley del mínimo esfuerzo, así como al estudiar los cambios profilácticos de la lengua, que ayudarían a evitar las confusiones fonemáticas[540]. El contraste silábico se habría mantenido[541] hasta edad romana, pero el sistema de cantidad vocálica sería alterado por el ático[542] y de aquí pasará a la *koiné*..

De hecho, si no se emprende este camino de renovación prosódica los mismos metricistas acaban cayendo en errores ritmicistas: dejan el ritmo a la declamación, y acaban explicando las unidades y rasgos sintagmáticos como meras variedades elocutivas, sin llegar a explicarlas lingüísticamente. Queriendo defender los datos rítmicos se abandonan a la ejecución (declamación, danza, canto, gesto), llegando a explicar las convenciones prosódicas, como la misma cantidad, a partir del plano de la realización: las sílabas dependerían de cómo se quieran declamar, lo mismo que los propios metros con sus equivalencias durativas[543]. Una cosa es que un espectáculo

---

[539] Cf. J. Vara (1980) 24-32. Lo que más nos interesa de este trabajo es presentarlo como ejemplo de estudio prosódico: las consecuencias fonológicas de los contrastes sintagmáticos.

[540] En el griego más remoto la oposición de cantidad silábica se daba sólo entre sílabas abiertas y sílabas trabadas, ambas con bocal breve. La tendencia económica lleva a la desaparición de las laringales, que transforma la oposición cantidad ligera / pesada en vocal breve y vocal larga (con la asimilación de la laringal). Esta oposición vocal breve en sílaba abierta frente a trabada iba en contra de la economía, lo mismo que es antieconómico optar por la oposición (vocal) breve en (sílaba) abierta frente a larga en cerrada; por lo cual adoptan la oposición breve en abierta frente a larga en abierta (ley de Osthoff). La desaparición de las implosivas finales fue uno de los factores que alteran el ritmo silábico. El autor construye coherentemente sobre estas suposiciones, pero le falta un estudio histórico que refrende su juego de oposiciones.

[541] "El griego ha mantenido siempre ardorosamente su tradicional ritmo silábico, tendencia descuidada en su último período, helenístico, y sobre todo, romano". (J. Vara [1980] 29).

[542] "En consecuencia, es el ático el que ha encabezado este proceso de alteración, que ha causado un cambio tal y tan extenso que afectó el ritmo silábico. Como el ático es la base de la koiné, podemos inferir que la ruina del anterior sistema (de cantidad silábica) que comenzó en época helenística, fue causada por el ático, por cuanto es un elemento predominante en la formación de la koiné" . (J. Vara [1980] 32).

[543] Por ejemplo, H. D. F. Kitto (1941) 99-108. Para él la resolución de las sílabas no plantea ningún problema real, ya que uno es el ritmo del lenguaje hablado y otro el del texto en otro contexto rítmico determinado: la resolución consiste en alargar la sílaba en el canto (o en fundir dos en un tiempo). La cantidad métrica es convencional en el verso hablado, buscando el representar la infinita variedad de las cantidades habladas: larga y breve (la irracional -dos en el tiempo de tres- es una trasposición indebida de la música al lenguaje). Pero la cantidad, en el canto sería métricamente exacto (larga 2,3,4,5 veces una breve). No

sea una unidad inseparable de canto, danza y texto[544], y otro es no tener en cuenta lo propio del ritmo del lenguaje, como si éste fuera pura materia vehicular o de resonancia.

El verdadero reto pendiente estriba en descubrir cuál es la unidad prosódica que marcaba la cantidad silábica[545], ya que la palabra -tal y como la conocemos hoy- es resultado de la marca acentual[546]. Hay que postular en una época de contraste cuantitativo un uso morfológico y rítmico de este contraste. El uso morfológico vendría dado por las alternancias cuantitativas en la flexión y la conjugación, así como los alargamientos compensatorios. El uso rítmico será el poético que conocemos para toda la tradición clásica. Ahora bien, esto supone que a una prosodia cuantitativa corresponde una sintaxis "morfemática" (con una matriz[547] de palabra diversa a la que desarrolle el griego de una prosodia acentual) y una rítmica cuantitativa y "métrica" (donde las unidades son los metros)[548]. En conclusión, en cada estado de lengua la prosodia intersilábica tendrá que definirse en relación con el estatuto de la palabra, unidad prosódica que esas sílabas forman y caracterizan[549]. La forma prosódica de la palabra será después susceptible de

---

se puede objetar que la prolongación de ciertas sílabas sea contrario al ritmo hablado, como se prueba con cantos actuales.

[544] Por lo que, ciertamente, tendremos un esquema métrico en los tres niveles, palabra, canto y danza, unificados en un mismo ritmo, ya que el poeta era al mismo tiempo compositor, poeta y coreógrafo, de tal modo que el análisis de cada aspecto nos dará sólo una vista parcial del ritmo, concebido en conjunto.

[545] M. S. Ruipérez (1955) 79-95 lo intenta, pero -después de criticar justamente a los fisicistas y fonetistas - acaba haciendo un tratamiento más fonemático que prosódico de la cantidad.

[546] Pienso que pudieran explicarse con la diferencia de unidad métrica los elementos que aporta D. L. Clayman, *Sentence length in Greek hexameter poetry* = R. Grotjahn [edd.] (1981) 107-136. Concluye, con datos (23,049 frases) de toda la poesía en hexámetros hasta el s. II de la era, que la longitud de frase medida por palabras es diversa de la medida por fonemas o por sílabas.

[547] Traduzco así la categoría *patterr*, según la cual en una lengua de cantidades la tonalidad respeta los *patterns* contrastivos o clases formales que organizan morfemas. Cf. Th. Lewandowski (1973) 159.

[548] Cf. A. M. Dale (1963) 46 -50 donde explica el origen del hexámetro y los metros trocaicos en relación con la prosodia contemporánea (de los metros).

[549] Un ejemplo de estudio estructural en el que se tiene en cuenta conjuntamente aspectos prosódicos y morfosintácticos es el de G. Ancher sobre la *correptio attica*: "Pero la verdadera originalidad de este dialecto [ático] reside en la búsqueda de una coincidencia entre el corte silábico y el corte morfológico. Así se explica el uso poético trágico: cuando el corte morfológico cae ante la oclusiva y en la medida en que la conciencia de las estructuras morfológicas se atenúa, los poetas tomaban la facultad de mantener una silabización antigua, todavía en uso en parte del mundo griego (corte después de la oclusiva); pero si el corte cae después de la oclusiva, la práctica de la *correptio*, sin más base que el uso ático contemporánea, se limita sólamente al caso en el que la conciencia de la estructura morfológica se haya perdido prácticamente, es decir, en el interior de los derivados . La

uso paradigmático, léxical, jerarquizando morfemas que se articulan en agrupaciones significativas mediante un orden determinado y el esquema prosódico definido.

El estudio del acento será también correlativo a estas unidades y no habría que hablar de él cuando no existe todavía[550], cuando son los tonos los que van enebrando las breves secuencias contrastadas por la cantidad. Y es que cuando la cantidad silábica funciona como prosodema de contraste, éste requiere esquemas prosódicos de dos o tres sílabas, ya que en secuencias mayores se perdería el elemento contrastivo. La razón es evidente: si una sílaba no puede contrastarse después de una pausa con la precedente sino sólo con la sucesiva, una unidad prosódica marcada por la cantidad silábica (podemos llamarla el sintagma cuantitativo) tiene que definir su estructura en las dos o tres últimas sílabas antes del final; las precedentes, si existen, no tendrán importancia prosódica ni rítmica. Lo cierto es que cuando los tonos se vayan fijando en sílabas determinadas, probablemente en función de usos paradigmáticos, la existencia de la cantidad como rasgo pertinente estará contada[551], ya que se forma una importante novedad sintagmática, la palabra prosódica, con grandes posibilidades sintácticas y semánticas, y la marca de esta nueva unidad (el acento) está muy cercana (en su función prosódica, intersilábica) a la cantidad silábica. En efecto, el acento marca también la

---

libertad del poeta no era pues total, y el recurso a la pronunciación antigua le estaba prohibido a veces, por ejemplo después del artículo o reduplicación, lo mismo que, en otros caso, la práctica de la *correptio*, como en los compuestos de *ek-*. Pero estos usos evolucionaron: la correptio se generalizó en todos los casos donde fue posible, y el recurso a la silabización antigua vino a ser una tópico del poeta trágico, ya que Aristófanes no la emplea sino en casos de parodia. La conciencia de las unidades morfológicas se fue esfumando progresivamente frente a la de la unidad semántica de ciertos conjuntos morfológicos, (los compuestos), o morfosintácticos (preposición más régimen en Esquilo, grupos más complejos en Sófocles). Al comienzo del siglo V una práctica constante de la *correptio* hacía ver la independencia semántica del artículo o la originalidad específica de formas reduplicadas, en los que se percibía quizá todavía su valor original [...] Pero en la época de Sófocles y Eurípides y más aún a lo largo del siglo V, las formas reduplicadas han comenzado a tratarse como cualquier otra forma verbal compuesta [...] El estudio de este fenómeno tan particular como es la *correptio atica* no nos encierra en los limites de una rareza de la poesía ática, sino que nos abre a la evolución de la lengua griega en el período clásico desde un aspecto concreto" (G. P. Ancher [1978] 85-86).

[550] Cuando se habla de cambio del "acento" melódico al de intensidad (cf. F. R. Adrados [1975] 311-319) se utiliza una terminología fonetista no sin lamentables consecuencias prosódicas. Por mi parte, usaré siempre la categoría de marca prosódica de la palabra, que cuando se basa en el tono se llama acento: todo acento, por tanto, es melódico, también los actuales. Lo que llaman "acento melódico" arcaico de posición libre no se puede describir prosódicamente sino como "entonación", si no se quiere confundir categorías prosódicas. Lo que en realidad ha cambiado es la palabra, y con ella su marca prosódica.

[551] Ya P. Kretschmer conectaba la pérdida funcional de la cantidad con la del tono, pero lo hace de un modo diverso al estudio prosódico, ya que considera el acento melódico consecuencia de la cantidad, pero no ve el conflicto de funciones prosódicas. "De hecho, la pronunciación vulgar causó la confusión de vocales largas y breves ya en el siglo II a. C. Y con la neutralización de la cantidad distintiva se eliminó una de las condiciones más importantes para la acentuación original" (P. Kretschmer [1890] 599).

sílaba (tónica frente a átona) por lo que puede desempeñar perfectamente la relación prosódica que desempeñaba la cantidad, incluso con matrices de un mayor número de sílabas. Cuando el nuevo prosodema intersilábico sea el acento la cantidad quedará como elemento redundante[552].

Ciertamente este postulado exige una transición desde una métrica de contrastes silábicos a una métrica de recuentos silábicos, transición que ha sido bastante estudiada y relativamente bien observada en los escritores latinos[553], pero no así en los griegos, donde la vigencia de la métrica cuantitativa en la poemática es más patente[554]. Pienso que las transiciones entre los dos tipos de métrica, en la prosa, tienen que estar igualmente patentes, probablemente anteriores en el tiempo, pero mientras no se analicen amplios muestrarios de toda la inmensa época helenística e imperial y se hagan los análisis con los criterios periodológicos y colométricos prosódicamente adecuados no se podrá resolver adecuadamente este

---

[552] El intento serio más reciente de documentar la reestructuración del antiguo sistema prosódico griego se resiente, a mi juicio, de falta de sentido sintagmático: los fenómenos prosódicos se siguen concibiendo fonológicamente y, así, los rasgos fonéticos y datos históricos que se estudian no logran casar en una teoría coherente. Cf. L. D. Stephens (1985) 367-378.

[553] "En la práctica del gran orador [Cicerón] se percibe un papel indirecto pero real del acento [en las cláusulas], en el sentido de que instintivamente se privilegian grupos de palabras capaces de, en un lugar determinado, hacer coincidir en las mismas sílabas acento e *ictus* de los pies de la cláusula. Esta coincidencia evita las elevaciones de voz demasiado cercanas y subraya auditivamente la disposición rítmica que establece tiempos iguales en relación a los dos acentos que forman las dos cimas rítmicas de la cláusula. Así se prepara el cuadro en el que, por el debilitamiento del sentido de la cantidad, reinará sólo el acento y se tendrá el *cursus* rítmico. Esta transformación se llevará a cabo lentamente, sin que el acento latino tenga que cambiar de naturaleza, según mi opinión, habiendo reunido altura e intensidad (Ciedermann, *Precis* : 18), sin ser sin embargo, en época clásica, capaz de todos los cambios fonéticos que tendrán lugar en una época más tardía por la pronunciación del latín popular de los los pueblos no romanos. Esta evolución se puede seguir históricamente desde Cicerón hasta el siglo VI, en los escritos de los oradores que la realizan y en los de los gramáticos que la constatan."(L. Bayard [1932] 55). Cf. igualmente E. D. Kollmann (1968) 293-316 y (1974) 64-72, que comprueba la coincidencia de acento y eje métrico en el hexámetro latino. Para la tardía antigüedad latina, cf. los trabajos de F. Novotny (1926) 221-229 y F. di Capua (1937) 146-159 -que se dedica desde 1912 al estudio del cursus desde el s. IV hasta el XIV-.

[554] El estudio monográfico de H. B. Dewing (1910) 312-328 sobre el origen del ritmo acentual en la prosa griega no sale de la comparación clausológica, sin plantearse problemas de cómo fundamentar la evolución prosódica. La aparición del ritmo acentual es para él como un exabrupto: no la reconoce en la prosa sino hasta Himerio y Temistio (s. IV) y en éstos ya es un fenómeno riguroso. Mientras tanto, parece como si anteriormente no habría ni traza del efecto acentual en prosistas griegos. El origen de esta revolución prosódica en la prosa griega estaría (sic) en el haber copiado las cadencias acentuales latinas (que se desarrollan ya desde el s. III) sin haberse preocupadode imitarlas en su respeto por la cantidad, que todavía aparece en las cláusulas latinas hasta el s. IV.

enigma. Parcialmente se van encontrando ya datos muy valiosos, como los que resume Ch. Klock para las cláusulas acentuales en el s. IV[555].

---

[555] "Ya que no conocemos como ha nacido la cláusula acentual bizantina o grecotardía y solo vagamente podemos establecer los principios estéticos de esta nueva eurritmia, después del descubrimiento de Mayer se plantea el problema de si la praxis que analiza tiene rango de una ley o más bien el lenguaje hablado producía las cláusulashabladas y postuladas, de modo que no se deba hablar de una regla intencionada, sino, a lo más, de una cierta tendencia.

Para comprobar la ley de Mayer disponemos de dos vías: primera, establecer la estadística de la frecuencia de intervalos de autores que observan en su prosa el principio cuantitativo y, segunda, la investigación de las frecuencias naturales de las diversas formas en el griego tardío acentual -establecido fuera de cláusula o en textos no rítmicos-. Ambos procedimientos dan valores básicos de las distintas formas y, por tanto, el ritmo normal de una lengua, que, según las investigaciones, se pueden seguir por un espacio de ocho siglos. La regulación de la cláusula bizantina está por tanto demostrada mediante las siguientes variantes significativas: a) las formas 2 y 4 (menos seguro 6) tienen que superar claramente el valor normal, mientras que las formas 0,1,3,5,7 tienen que estar claramente por debajo de lo normal [se refiere al número de sílabas átonas entre los dos últimos acentos que definen la cláusula bizantina]. En la práctica del siglo IV los representantes de la ley estricta (entre los cuales está Gregorio) consiguen variaciones de 30%-40% por encima o por debajo. b) las formas regulares tienen que ir en aumento en una progresión gradual, mientras que tienen que disminuir las formas irregulares. c) un tercer indicio para una rítmica intencionada de cláusula es el modo de acentuación del último acento pleno. Ya se ha detectado la preferencia de una cláusula proparoxítona, donde la escala va desde un uso buscado hasta casi exclusivo, con muy pocas excepciones. También aquí, el determinar la frecuencia normal de una lengua ayuda a definir las características rítmicas de un autor.

Investigaciones de este tipo se han llevado a cabo sucesivamente por Litzica, Dewin y Skimia. Aquí basta como material comparativo las frecuencias de algunos autores clásicos (en % para la CL según Skimia). [...] Muy importante -como común a la lengua-, es el elevado número de formas impares 0, 1 y 3 [sílabas átonas], llamativamente alto son los valores de la forma 2 [sílabas átonas] en Platón y Demóstenes. Entre las diversas formas se dan fluctuaciones importantes, no se puede esperar una consistencia, ya que los intervalos de tono bajo entre los acentos musicales, no tiene importancia para el ritmo cuantitativo. Y juntas, las formas 2 y 4 [sílabas átonas] alcanzan la frecuencia de un 40 %.

Los autores del siglo I y II d. C. ofrecen una imagen parecida. [...] Igualmente se presentan los valores de las cartas paulinas [...] Tampoco la prosa griega tardía no rítmica ofrece una mayoria natural de formas regulares [...]

De todas formas se nota un ligero aumento de las formas 2 y 4 (F2 y F4) que alcanza casi un 50% y que notablemente se puede observar en el primer imperio en autores tan diversos como Dión, Aristides y S. Pablo. Este valor se mantiene constante en el griego posterior. Las tablas demuestran que F2 parece alcanzar una cota alrededor de 35% en prosaicos de época imperial (véase ya en Platón y Demóstenes). Poco valor probativo tiene en F4 con más o menos 20% desde Tucídides hasta Aristides (con las excepciones de Demóstenes y Pablo). El hecho que en la lengua *a priori* una tercera parte de todos los intervalos pertenezcan a la forma 2 es capital para la génesis del ritmo acentual, como punto de partida de una posible extrapolación de este dato.

Con lo dicho se puede asegurar que a partir del siglo IV intentaban [los autores] construir las cláusulas intencionalmente de manera que a través de la regularidad de los intervalos admitidos destacara auditivamente del contexto interior. Al extenderse el ritmo regulado a los

En conclusión, una prosodia de mero contraste silábico exige unidades prosódicas reducidas (sintagmas menores de cuatro sílabas) definidas por jerarquía silábica cuantitativa (que amalgama los morfemas) y que se entonan en la frase mediante las modulaciones tonales, de posición libre[556]. Como hipótesis de trabajo bien pueden estar estas unidades antiguas en la base genética del metro (inciso), el verso (colon) y el período como unidades rítmicas griegas. En ese caso, el cambio prosódico acentual habría mantenido la misma rítmica antigua pero con unidades distintas, suministradas por la nueva situación prosódica. Por ello se explicaría la pervivencia de la doctrina rítmica clásica en un tiempo donde no era, prosódicamente, pertinente: se aplicarían los mismos recursos rítmicos con unidades ritmantes diversas.

---

incisos débiles del período sucederá que un promedio de un tercio era regulado de manera sensible y mesurable; en casos especiales, este ritmo regulado, incluso puede impregnar pasajes más largos. El análisis de diversas homilías de Gregorio demuestra que se puede establecer, de un modo más riguroso que lo estudiado hasta ahora, un respeto rítmico total en su prosa artística.

Un problema es que ninguno de los autores que utilizan estrictamente el ritmo [...] se han sometido estrictamente a la ley de la cláusula.

Por lo que se refiere a la proparoxitonesis de la cláusula, Serrys ha averiguado los necesarios números de comparación. Por simple recuento, en el lenguaje griego tardío, el porcentaje es de 24 % para la proparoxítona, de 48% a la paroxítona y de 28 % para la oxítona (si se añade las monosílabas, aumenta ligeramente las oxítonas). Una vez más, el apartarse significativamente del nivel base en todas las variantes, confirma un ritmo conscientemente buscado. Parece que existe la tendencia de evitar los oxítonos, al menos delante de una cesura fuerte. La búsqueda de proparoxitona se puede encontrar en un 59% de los casos. De hecho, esto supone un cambio de los valores básico entre paroxítona y proparoxítona (una inversión). Himerio, el Nacianceno y los más tardíos, alcanzan valores mucho más altos" (Ch. Klock [1986] 232-237).

[556] Es esto probablemento lo que se quiere decir con la "naturaleza tonal" del acento griego antiguo, pero como vamos a ver es una expresión desafortunada que siembra confusión de campos lingüísticos y no resuelve el problema rítmico.

B.- El acento.

Para determinar un sistema prosódico acentual, sin simplificar los términos, captando en su conjunto y simultáneamente los distintos factores en su interacción, tendremos que estudiar el acento, la unidad acentuable, la unidad acentual, el soporte físico acentual, la posición del acento, y sus funciones lingüísticas y estilísticas.

Por acento, entendemos la función prosódica que lleva a caracterizar unidades mediante el tono (junto con los demás componentes fónicos concurrentes) y a contrastarlas en unidades sucesivas. No podemos reducirnos al estudio de su representación gráfica, que bien pudiera encubrir otras realidades -la entonación de otra época o la convención ortográfica, por ejemplo-. Como unidad acentuable veremos en qué medida la marca - relación abstracta-, se realiza en la sílaba -unidad concreta-, o encubre otros fenómenos. La unidad acentual, con el estudio de las clíticas, nos llevará a la definición de la palabra prosódica. En el lugar acentual, trataremos la relación de la posición del acento bien con el límite de palabra, bien con su estructura morfemática. En cuanto a los recursos concretos con los que se realiza el contraste acentual, ya hemos visto la escasa trascendencia de dilucidar si interviene más y en qué proporción la intensidad, la cantidad o el tono -el timbre como elemento menos variable, parece que se reserva más para la caracterización fonológica que para el contraste prosódico-.

NATURALEZA LINGÜÍSTICA.

Existe acento cuando se realiza en el plano sintagmático la función contrastiva entre las sílabas (función intersilábica) tiene lugar en el marco de la palabra (prosódica) afectando con rasgos fonéticos (tonales, intensivos, durativos o de timbre) el núcleo de la sílaba marcada (que se llama tónica mientras las demás son átonas). Al mismo tiempo, este rasgo puede organizar y jerarquizar unas sílabas a otras con rendimiento paradigmático morfológico o lexical.

Hemos visto que esta misma función prosódica (intersilábica) y de marca de palabra puede ser realizada por la cantidad silábica, por lo que ambos, acento y cantidad, entran en colisión y son incompatibles en el mismo estado de lengua: representarían el mismo prosodema. Por eso he propuesto que lo que cambia entre un estado de lengua y otro no es tanto un rasgo fonetico u otro sino la unidad prosódica afectada y su uso paradigmático. La cantidad exige una matriz silábica de palabra distinta de la del acento, matriz que puede variar además en relación con el uso paradigmático (el modo de organizar los morfemas en el sintagma). Veamos ahora el prosodema desde el punto de vista del acento.

La naturaleza del acento es siempre contrastiva en el eje sintagmático fonético (prosódico). Este contraste entre unidades marcadas y no marcadas prosódicamente determina, al mismo tiempo, la función culminativa estructurando los morfemas como un sintagma (contraste intrasintagmático) y la función distintiva o demarcativa delimitando el

sintagma y relacionándolo con los contiguos (contraste intersintagmático). Este último tipo de contraste no lo puede realizar, en cambio, la cantidad silábica, a no ser que el "sintagma" a contrastar sea un morfema mono o bisilábico (en cuyo caso el sintagma y el morfema coincidirían como unidad sintáctica).

Además de esta pertinencia relacional prosódica, función principal y necesaria, el acento puede tener, en una lengua dada, otra función en el eje de asociaciones, con rendimiento léxico o gramatical. Esta misma función también la puede desarrollar la cantidad silábica, capaz de distinguir paradigmáticamente unos morfemas de otros.

TERMINOLOGÍA

Según estos dos ejes -de realciones y asociaciones-, el modo común de clasificar los acentos depende de la función culminativa, que define el concepto mismo de acento. Así se distingue en las lenguas el uso libre o condicionado -a la matriz silábica de palabra- de esta relación intrasintagmática. Y es, teniendo en cuenta la posición del acento, como algunas lenguas marcan no sólo la palabra sino también sus límites.

Se suele hablar por ello, en general, de *acento distintivo* en las lenguas donde la función contrastiva intersintagmática se realiza por un acento en posición libre y puede tener rendimiento léxico distintivo desde el punto de vista paradigmático (como en español cántara-cantara-cantará). Todo acento puede así convertirse en un rasgo paradigmático, valor sobreañadido que lo pone al servicio del léxico o de la morfología. Se habla, en cambio, de *acento demarcativo* cuando la posición del acento es fija en relación la palabra y no tiene, por tanto, pertinencia paradigmática léxica. Así el acento demarcativo marca simplemente los límites de la palabra y sólo indirectamente la unidad sintagmática, mientras el acento distintivo marca como unidad sintagmática un conjunto de morfemas y sólo indirectamente los límites del sintagma.

El acento se distingue del fonema y otros rasgos fonológicos (duración y tono de las vocales, en cuanto rasgos del fonema) en que sus rasgos distintivos pueden ser sucesivos y no sólo simultáneos -es un prosodema-, en que se adscribe al plano sintagmático y no al paradigmático -sólo secundariamente-, y en que su unidad de integración o limitación es la palabra y no el morfema.

Igualmente lo podemos distinguir de la alternancia fonética, que es propiamente paradigmática, y del desplazamiento acentual, de nivel lexemático. De la cantidad silábica vemos que se diferencian el tipo de sintagma que exigen, de distinto nivel morfemático.

El acento se distingue de la entonación, no por sus factores físicos (son los mismos, usados de manera funcional diversa en la economía de cada lengua), tampoco por ser de planos sistemáticos diferentes (pues ni acento ni entonación establecen oposiciones, sino contrastes, en el plano de las relaciones) sino sólo en sus unidades sintácticas determinables, en cuanto que el acento marca la palabra mientras la entonación la frase.

El acento se distingue de los procedimientos enfáticos, como son el *foco*, el énfasis afectivo, el *subrayado* oral y el énfasis intelectual, no por sus rasgos físicos (pueden ser los mismos), sino en la unidad funcional, en cuanto que pertenecen más que a las marcas de palabra a los rasgos prosódicos de la frase y al campo de la norma más que al sistema. Además, estos procedimientos se añaden al acento, bien como refuerzo expresivo, bien como variante de norma o habla, nunca lo sustituyen en el sistema[557], son diversos modos fonéticamente posibles de realizar la misma unidad prosódica: son *alo-prosodemas* del acento. El *eco acentual* , se distingue de estos acentos secundarios, como también se les llama, pues está en función del acento normal y le es correlativo mecánicamente, pero también es, como ellos, un modo alternativo de realizarse el acento.

NATURALEZA FÍSICA: ¿TONO, INTENSIDAD?

La expresión naturaleza "musical" del acento griego, en cuanto elevación tonal de la voz, y no por la duración o la intensidad del sonido, es el modo común[558] en las prosodias usuales de explicar su definición lingüística. La consecuencia métrica que se acepta sin mayores planteamientos es que, desde el punto de vista rítmico, al menos en el griego antiguo, el acento de palabra es irrelevante.

Esta afirmación, se suele justificar por las siguientes razones terminológicas, prosódicas e históricas, además de con algunos testimonios más o menos discutidos.

El tenor de la misma terminología griega, que sería adecuada a rasgos fonéticos tonales, y no otros, ya que ὀξύς, βαρύς τόνος no puede traducirse por fuerte / débil , sino por tenso / flojo (dado que así se usa en Plauto [cfr.*Cratinus* 399 A, *Phaedrus* 268 D]) así como τόνος se usa en el griego moderno como *tensión* y τάσις con este mismo sentido aparece en el afinamiento de los instrumentos musicales, que se tensan ἐπίτασις o aflojan ἄνεσις. Además el mismo nombre de *acento* es ΠΡΟΣΩΙΔΙΑ (transliterado en latín ad-cantum > accentum) como comenta Choeroboscus *(Scholia in Theodoreto*: 364.384 fH), porque "προσαίδεται ταῖς συλλαβαῖς".

Se aducen razones de la prosodia griega, según las cuales la ley de la limitación, que tiene en cuenta sólo la cantidad vocálica y no la silábica, sería posible precisamente por ser las vocales los únicos miembros entonables de la sílaba. Además si la unidad acentual no fuera la sílaba [como es], sino la mora (como se enseña para el griego clásico), el acento será tonal según el postulado de la Escuela de Praga[559] de que el acento se

---

[557] Tendríamos que hablar, si así fuera, de un cambio de acento y no de un prodecimiento enfático.

[558] Entre otros muchos, cf. H. Pernot (1921) 12; M. Grammont (1948) 389-391; A. Meillet (1964) 140 y 142; W. S. Allen (1968) 106-107; M. Lejeune (1972) 188-189; Rodríguez Adrados (1975) 311-312.

[559] Cf. N. S. Trubetzkoy (1939) 179.

siente intensivo donde la unidad acentual es la sílaba, y tonal donde lo es una parte de la sílaba, la mora[560]. Se constata también que el acento no interviene para nada en la versificación, ya que los tiempos débiles y fuertes se reparten con independencia del tono, pero no de la cantidad larga y breve.

Se añaden además los datos de la historia de la lengua, ya que la naturaleza del acento indoeuropeo del que se deriva el griego es claramente tonal: *udâttas* -elevado- llaman los gramáticos indios al acento. Además restos de este tipo de acento se conservan todavía en las lenguas balto-eslavas. Por otra parte, el acento no parece tomar parte en griego en la transformación de las palabras, como está demostrado para el paso del latín a las lenguas romances con síncopas, alteraciones vocálicas y caída de átonas; y para el celta y el germánico en inicial de palabra. Por último, la entonación actual del griego, aunque se trate de "otra" lengua ya, puede tenerse como la mejor reconstrucción de la posible entonación antigua; y -puesto que la entonación no contrasta la tonalidad acentual sino que se estructura sobre ella (en demótico, las pasiones y afecciones del emisor modulan la voz sobre la sílaba tónica)- la persistencia del acento musical debe ser igualmente retrotraída al griego antiguo como su origen.

Se recurre también a los testimonios antiguos y se citan varios textos, famosos por su recurrencia casi tópica. Dionisio de Halicarnaso (s.I a.C.), en un texto muy citado, hablando de la declamación (μέλος) del lenguaje hablado (διαλέκτου) como opuesta por su monotonía a la variedad del canto, describe el acento agudo que se eleva, dice, como máximo, tres tonos y medio, mientras el grave desciende no más de este intervalo que llama "de quinta". Dice así :

> "Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνί μετρεῖται διαστήματι τί λεψομένωι διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τί τρίν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπι τὸ ὀξύ, οὐτ ἀνίεται τοῦ χωρίου τοῦτου πλέον ἐπι τὸ βαρύ"[561].

El intervalo de quinta de Dionisio no equivale al nuestro, sino a nuestro intervalo de tercera -como se comprueba por la teoría musical griega que estudiamos en su momento-[562].

Se cita también a Aristóteles, que usaría un léxico durativo (μέγεθος) y tonal.

---

[560] Este principio, a mi juicio, es tautológico, ya que se ha creado principalmente para el griego: se postula la mora en función del acento musical y éste ahora se quiere basar en la mora.

[561] "El canto del lenguaje hablado, tiene pues por medida un sólo intervalo, que es aproximadamente el que se llama de quinta. No se eleva (tensa) más de tres tonos y medio en lo agudo, y no desciende (destensa) más de este intervalo en lo grave" (Dionisio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, 11).

[562] Creo que es errónea la interpretación de H. Pernot, mientras me convence la explicación realista, auditiva, de Carcía Calvo, a quien he seguido en la doctrina Cf. H. Pernot (1921)13 y A. Carcía Calvo (1979)142-143.

" ...πῶς αὐτῆι (φωνῆι) δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕσκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάληι καὶ πότε μικρᾶι καὶ μέσηι, και πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείαι καὶ βαρείαι καὶ μέσηι, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα."[563]

Aunque se aplique a veces esta cita al acento de palabra[564] parece que está hablando más bien de la dicción oratoria, del tono de voz con el que se deben proclamar los discursos, a tenor de su mismo contexto. Además se usa, ya entonces, dicha expresión como tecnicismo retórico en este sentido[565], como es el caso de la misma *Retórica* 1413 b31. Puede verse estos términos aplicados con certeza en el s. II de nuestra era por un autor griego a la música de cítara[566] .

También de Aristóteles pero en la*Poetica* :

"ταῦτα (τὰ στοιχία) δὲ διαφέρει σχῆμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῶι μέσωι"[567].

Sin embargo, se ha de objetar que esta enseñanza aristotélica se refiere, por el contexto del texto, a la cualidad fonética de los fonemas (cualidad que determina su oposición paradigmática) y no a los tonos con función sintagmática de contraste, que son los acentos por el contexto, ya que está hablando de las sílabas[568].

En definitiva, todas estas pruebas aducidas lo único que confirman es, en los casos en que los argumentos son convincentes, que la tonalidad era el rasgo fonético principal del "acento" griego antiguo, pero no se aporta

---

[563] "Consiste ésta (la elocución) en la voz, cómo hay que usarla para cada pasión, por ejemplo, cuándo ha de ser alta, cuándo baja y mediana; y cómo hay que servirse de los tonos, por ejemplo de la nota aguda, y grave, y media, y de qué ritmos para cada caso. Porque tres son las partes que se consideran, a saber, magnitud, armonía, ritmo [...]" (Aristóteles, *Retórica*, 1403b).

[564] Cf. W. S. Allen (1968) 106; H. G. Liddell-R. Scott (1968) voz προσωιδία

[565] Cf. A.Tovar (1953) 230 nota 4.

[566] "Es como la cítara que mediante la diversidad de sus sonidos produce una melodía armoniosa compuesta de muchos sonidos contrarios. El amante de la Verdad no debe dejarse engañar por la diversidad de los distintos sonidos, ni debe colegir que uno proviene de un artífice y otro de otro, como si uno hubiera dispuesto los sonidos más agudos, otro los más graves y otro los medio, sino uno sólo, que quiso dar muestra de sabiduría en el conjunto de la obra entera[...] Los que oyen esta melodía han de alabar y glorificar a su artífice, admirando en unos casos los tonos agudos, considerando en otros los graves, oyendo en otros los intermedios y observando en otros la idea de conjunto." (Ireneo de Lyon [s.II d.C] *Adversus haereses*, II,25,1).

[567] "estos (elementos fonéticos) se diferencian en los modos de la boca como en los lugares o por su pesadez o ligereza, o por su largura o brevedad e igualmente por ser agudos o graves o medios" (Aristóteles, *Poética*, XX, 4).

[568] Pueden verse comentarios en J. Vendryes (1929) 19; A. G. Juret (1938) 22 y M. Grammont (1939) 128.

ninguna respuesta para su función lingüística. Sin embargo pensamos que es ésta y no su fundamento físico la clave de la cuestión: el predominio de un componente fonético sobre otro es secundario e incluso puede ser irrelevante para la función sintagmática (contrastes y relaciones) y paradigmática (oposiciones), que es lo que interesa definir. Lo cual quedaría aún más patente si al estudiar el acento griego moderno con las actuales técnicas acústicas se demostrase que el pretendidamente acento "intensivo" es marcadamente tonal (medible su frecuencia en herzios).

Desde un punto de vista fonético, se puede ciertamente describir la producción articulatoria del acento:

> "Si el acento lingüístico está relacionado con un aumento de esfuerzo, las diferencias acentuales se reflejan en cambios de la presión del aire infraglótico. Estos cambios influyen en la producción de la frecuencia fundamental, en la amplitud vibratoria de las cuerdas vocales y en la sonía. Un aumento en la presión y en la corriente del aire infraglótico origina un aumento en la vibración de las cuerdas vocales:[...] un incremento logarítmico en la frecuencia vibratoria de las cuerdas vocales. Del mismo modo, la sonía es proporcional al cuadrado de la presión infraglótica"[569].

De entre los componentes fónicos, el timbre tiene alguna incidencia en la percepción del acento, bien directa bien indirectamente, pero es muy escasa su importancia; la intensidad actúa en estrecha relación con el tono y subordinado a él. Es la duración el factor más importante del acento en algunas lenguas, como en otras el tono. De hecho,

> "la duración es el único de los tres elementos acústicos que es siempre, por su prominencia, un factor de acento; es el único que puede variar independientemente de los otros dos (tono e intensidad). Y es, en sentido positivo, el elemento más estrechamente unido al acento"[570].

El tono (frecuencia del armónico fundamental) es, en los estudios más recientes, en muchas lenguas, el factor fonético decisivo.

Un estudio de la interacción de los factores de intensidad, tono y duración en la percepción de un acento moderno -el inglés-, concluye[571] que la duración es un criterio claro y seguro en la percepción del acento, mucho más que la intensidad, pero que el tono es el criterio perceptivo decisivo, pero no en cuanto dato absoluto (nivel de frecuencia o intervalos) sino en relación con el tono normal de la sílaba y su sentido, en cuanto cambio de sentido tonal o inflexión del tono, que puede afectar a toda o a una parte de la sílaba. Este estudio es tanto más interesante cuanto que

---

[569] A. Quilis (1981) 320. Está describiendo la producción del acento español actual.

[570] P. Delattre (1938) 7.

[571] Cf. D. B. Fry (1958) 401-424.

versa sobre una lengua que ha sido considerara por muchos como paradigma de acentuación intensiva.

Pero lo que queremos concluir de todos estos datos es que consideramos un error definir primariamente el acento, como lo hacen las concepciones fonetistas, en función de un rasgo físico[572] o psicológico[573], o bien como un fenómeno físico-psicológico complejo[574]; podemos establecer que sólo logrará una definición de la naturaleza lingüística del acento una concepción prosódica -sintagmática- que admita todos los componentes fonéticos integrados, lo mismo en la realización[575] que en la percepción del sonido[576], pero en cuanto datos objetivos perceptibles subjetivamente y susceptibles de uso lingüístico, pertinente o redundante.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL "ACENTO".

Uno de los rasgos más sobresalientes del desarrollo de la lengua griega en un análisis diacrónico es el profundo cambio que sufre el "acento"[577].

Este cambio se ha querido explicar[578] como fruto de añadir la duración a la altura tonal antigua. Ciertamente el proceso implica directamente la pérdida de pertinencia fonológica de la duración, pero no es por rasgos fonéticos sino por el uso lingüístico de esos rasgos, como deben explicarse estos dos cambios interrelacionados.

Según acabamos de ver, tampoco es exacta la terminología fonetista[579] que explica, de modo simplista, el cambio prosódico como un paso de acento musical al intensivo.

Vamos a presentar los datos que pueden ayudarnos a establecer una explicación, que tendrá que tener en cuenta los datos primordialmente prosódicos.

---

[572] El acento es la fuerza de emisión de una sílaba frente a otras para L. Bloomfield (1933) 90 y M.Grammont [1960)115, entre otros muchos.

[573] El acento es un grado de sonia o la percepción de una diferencia fónica para B.Bloch. cit. por A. Quilis (1981)321.

[574] Cf. D. B. Fry (1958) 126-152.

[575] La fuerza articulatoria realizada como presión del aire infraglótico actúa tanto en la frecuencia como en la cantidad e intensidad del sonido, que se perciben unitariamente.

[576] Sonía, tonía y duración son rasgos igualmente analíticos .

[577] Cf. P. Delattre (1938) 7, entre otros muchos.

[578] Cf. H. Pernot (1921)14.

[579] Cf. M. Grammont (1948) 389-391.

En primer lugar, en el griego actual, el acento circunflejo no tiene valor prosódico, sólo ortográfico; fonéticamente, el acento moderno tiende a abrir las vocales semiabiertas [é] / [ó] tónicas, mientras las átonas permanecen semicerradas; su naturaleza es característicamente tonal, secundariamente de duración y con escaso influjo intensivo.

Si el ritmo acentual del griego moderno[580] ha conservado los mismos efectos del ritmo cuantitativo -parece probable que sea su heredero-, hay que tener en cuenta que hoy se evitan dos tónicas seguidas mediante la desacentuación (lo que pudiera indicar el acento grave antiguo, en ciertas situaciones); también se evita que quede una sóla sílaba entre dos tónicas (mediante la retrotracción del primer acento o también a la inversa); en los grupos de éclisis, la realización del acento de refuerzo neutraliza el lexical, que no se pronuncia; y, por último, la tradición rítmica ha dejado su influjo en la preferencia de secuencias pares entre las tónicas (2 o 4 átonas) sobre las impares (1 ó 3)[581].

A lo largo de toda la historia se observa siempre en el griego la tendencia natural a alargar las vocales tónicas con respecto a las átonas: ya mucho antes del siglo II a.C. se confunden[582] en el griego helenístico {o} y {ω}, lo cual manifiesta la perdida de pertinencia de la duración[583]. En el siglo I de la era cristiana como más tarde[584] podemos postular con toda seguridad para la grafía {τῶν λόγων} una pronunciación [tonlógon]. Desde el s. II. a. de C. hay ya pruebas de uso rítmico acentual, aunque no se generalice hasta mucho más tarde[585]. Para el siglo II d.C. tenemos la confusión frecuente de H , AI , E en las inscripciones áticas, lo que indica que las diferencias de timbre [e] cerrada / abierta se veían anuladas por acción del acento, ya que no responde a una confluencia de cantidades largas. También en este mismo siglo II Babrio versifica regularmente con acento en la antepenúltima, y en el siglo IV Apolinar de Laodicea o Gregorio de Nazianzo versifican con un metro totalmente acentual. Por último, la métrica

---

580 Cf. A. Mirambel (1959) 25-38.

581 Cf. A. Mirambel (1959) 32-33. Doy por sabido que el acento neogriego es móvil en las últimas tres sílabas, tiene naturaleza musical a la vez que cuantitativa e intensiva, es la clave de la versificación (los tiempos marcados son tónicas), establece diferencia semántica entre las palabras y proteje las vocales de los cambios fonéticos. Cf. A. Mirambel (1959) 26-35

582 El juego de palabras que refiere Suetonio, *Nerón,* 33 (μωρός) *môrari / morâri* no probará más que academicismo imperial, en su caso.

583 Cf. F. Th. Cignac (1976) 325 los papiros egipcios del s. I a. C. demuestran que la pertinencia fonológica de la duración se había perdido.

584 No quiero decir que no se pueda demostrar la mayor antigüedad del fenómeno, simplemente me atengo a una fecha donde es ya irrefutable, para hacer ver, *a fortiori,* que en el s. IV no tiene ya más vigencia que la académica el respeto de la prosodia cuantitativa.

585 Cf. F. Th. Cignac (1976) 326 nota 3.

griega bizantina y moderna se basa en el número de sílabas y en el lugar del acento, las tónicas son largas frente a las átonas, breves[586].

Por otra parte, a partir del siglo II a.C. las faltas de los papiros e inscripciones muestran la desaparición de la pertinencia cuantitativa[587]. Un hecho a tener en cuenta, al menos como supuesto paralelo, es la desfonologización de la cantidad en latín en su paso a los romances, ninguno de los cuales conserva función pertinente para la cantidad al contrario que el acento, fijo (francés) o libre (español).

Los signos gráficos para representar el acento sabemos que fueron creados por Aristófanes de Bizancio y fueron revisados por su discípulo Aristarco de Samotracia (s.II a. C.). Podemos preguntarnos porqué no se crean antes: ¿no hay necesidad gráfica precisamente hasta esta época en que el cambio es evidente?; ¿qué han querido representar con esos signos (criterio fonético, prosódico o arqueo-filológico)?; ¿qué representa el acento grave (baritonesis como neutralización acentual prosódica, proclisis,... o convención ortográfica)?

NECESIDAD DE UN TRATAMIENTO PROSÓDICO.

Siendo coherentes con nuestra opción metodológica de análisis, no podemos dar por supuesta -con la existencia cierta de los tonos- la presencia del acento tal y como lo conocemos hoy en griego antiguo. Hablaremos de acento y entonación sólo en la medida en que lleven a cabo unas funciones, es decir en cuanto económicos en el sistema sintagmático. La naturaleza física de sus factores es un aspecto no estructural, sino propio de la realización hablada o normativa: la primacía que este aspecto físico pudiera tener para un estudio rítmico, no es sino secundaria e indirecta para el prosódico.

Por todo esto se comprenderá que considere inadecuada la descripción de las diferencias del sistema prosódico antiguo y moderno como la que hay entre un "acento intensivo" y un "acento melódico". Estamos ya en posición de deshacer este tópico que se ha producido por la confusión entre dos órdenes analíticos, el de la estructura (abstracto, general, espiritual) frente a la realización (concreta, individual, física). No hay modo, ni perceptivo, ni articulatorio, ni acústico, que distinga un acento de altura o melódico de otro de intensidad o dinámico; es la misma categoría de acento la que se percibe, se articula o se ejecuta y es esa categoría la que sí puede cambiar en su definición estructural. Ya desde antiguo se viene negando la importancia que los neogramáticos dieron a esta diferencia artificial, pero se sigue buscando la solución por caminos fonéticos: que si el de intensidad golpea toda la sílaba entera mientras el

---

[586] Cf. A. Dihle (1954)182-199.

[587] Cf. F. Th. Cignac (1976) 325 - 329.

tonal una parte[588]. Pero como hemos visto son los propios datos fonéticos los que evitan aislar un rasgo de los demás en la relevancia tónica. Incluso en el griego actual se dan conjuntamente tono, duración y intensidad como rasgos fonéticos de las sílabas tónicas frente a las átonas[589]. Para ser coherentes, habría que discutir si en griego antiguo existe el acento o más bien los tonos. Recordemos:

> " Los procedimientos instrumentales hoy existentes han puesto de relieve que en la emisión y percepción del acento intervienen tanto los factores fisiológicos, como la frecuencia del fundamental o la duración, por ello no se utilizan ya las denominaciones de acento de energía, de intensidad, etc., sino que sólo hablamos de acento. Por otra parte, también ha caído en desuso el término acento musical, prefiriendo hablar de entonación cuando el rasgo tonal, como manifestación de la frecuencia fundamental, desempeña una función lingüística al nivel de la oración; o de tono, cuando ese mismo rasgo tonal desempeña una función lingüística al nivel de la palabra (lenguas tonales)"[590].

Por otra parte, es interesante constatar como muchos no son conscientes de la simplificación o reduccionismo que supone hablar de acento "melódico" frente a "intensivo", e incluso constatarlo fonéticamente, y siguen perseverando en este error importante, creyéndolo bien observado, por no situar la distinción es su verdadero sentido prosódico. La confusión de órdenes y criterios a donde se ve abocado quien no deslinda el plano de las asociaciones del de las relaciones como el plano de la estructura del de la realización, está servida: ¿Qué diferencia hay entre acento y tono? Pues, en definitiva, se cae en la incoherencia de usar el mismo criterio que se critica al pensar que lo que distingue las lenguas tonales de las acentuales es un rasgo físico, fonético, como la frecuencia del fundamental, en lugar de establecer como criterio el uso lingüístico distinto que hacen del mismo rasgo unas y otras. Sólo habría que constatar el modo en que usan unas el tono con valor morfológico o lexical -paradigma- y otras con valor prosódico o sintáctico -sintagma-. Puesto que todos los factores fónicos

---

[588] "On ne saurait donc reconnaître à la différence entre 'accent de hauteur' et 'accent d' intensité' (ou 'accent melodique' et 'accent dynamique') l' importance primordiale que lui accordaient jadis les néo-grammairiens, frappés par la différence existant entre leur propre expérience des langues modernes (surtout l' allemand) et la description que les Grecs donnaient de la leur. R. Jakobson ("Die Betonung und ihre Rolle in der Wort und Syntagmaphonologie" *T.C.L.P.* 4: 164-83) a montré que cette différence se ramène phonologiquenement à celle de l' accent frappant la syllabe entière, senti comme accent d' intensité (allemand, russe) et de celui qui ne frappe qu' une partie de la syllabe, et où l' élement de hauteur est plus important (grec ancien, serbo-croate). De leur côte, les observations phonétiques précises tendent sans cesse à nuancer les affirmations trop tranchés sur la predominance de tel ou tel élemente dans l' accent de telle langue"(P. Garde [1968] 52-53).

[589] Cf. A. Mirambel (1959) 26.

[590] A. Quilis (1981) 312.

(tono, intensidad, cantidad y, en menor medida timbre) intervienen y actúan interaccionados, aun en el caso que pudiera resaltar uno más que otro, habría que demostrar que se basa ahí, precisamente, el contraste lingüístico[591]. Lo que ciertamente es grave, la cantidad de hechos prosódicos y rímicos que se dejan sin explicar desde ese postulado fisicista.

En este sentido, me parece necesario traer a colación el principio según el cual

> "todo lo que sea cuantitativo y sin grados (no como la melodía, donde la discontinuidad y grados de una escala te permiten siempre determinar por "uno u otro" por "sí o no"), todo lo meramente cuantitativo no puede ser más que cosa de la producción (para cualquier lenguaje vale que se puede siempre producir más lento o más rápido, más fuerte o menos, sin posibilidad de límite definido ni graduación alguna) y nunca puede eso por tanto ser hábil para diferenciar marcas instituidas en el sistema"[592]

Efectivamente, lo que es incontestable es que el griego ha desarrollado, a partir de la entonación indoeuropea y en la misma medida que se flexionaban los morfemas en sintagmas superiores un acento, que se caracteriza por su función distintiva (con rendimiento gramatical -casos oblicuos frente a rectos, formas personales de los verbos frente a nominales, vocativo frente a nominativo, etc.- y lexical) así como por su función culminativa: identifica como palabra e indica los límites relativos de un conjunto de morfemas como sintagma.

Intentar clarificar la evolución a través de rasgos fonéticos, por mucho que se compare con otras lenguas o se precisen definiciones, no permite ni entender los pasos prosódicos de la misma ni dar cuenta tampoco de los datos rítmicos de la métrica clásica[593]. Un poco cándidamente hemos de admitir que, a pesar de nuestras "seguras" observaciones, sabemos leer los textos antiguos que no sabemos pronunciar, como podemos describir pero no percibir el ritmo antiguo.

Y es que el acento no se explica por ningún rasgo distintivo fonético, como el fonema no se explica por el rasgo sino por su uso opositivo paradigmático; el acento se explica por su uso prosódico: para establecer, mediante diferencias fonéticas, relaciones de contraste en el plano sintagmático.

---

[591] Y, de todos modos, y aun así no sería acento por esa diferencia, sino por la relación prosódica o contraste que establezca entre unidades lingüísticas.

[592] A. García Calvo (1979) 24.

[593] Cf. A. Schmitt (1953) con un título expresivo en su primera parte: *Der sorgennante musikalische Akzent.*

En este contexto podemos establecer[594] cómo la lengua utiliza los rasgos físicos (y los psicológicos correspondientes -tonía, sonía y duración-) para definir un contraste sintagmático. Así, el acento realiza prosódicamente un contraste intersilábico integrando los factores fonéticos de tono (opone el rasgo +alto / - bajo), fuerza (el rasgo + fuerte / - flojo) y cantidad (el rasgo + largo / - breve). Al mismo tiempo, el acento crea una unidad prosódica superior (el sintagma) al combinar y unir jerarquizadamente las unidades inferiores (sílabas) mediante la intervención del tono (la modulación acendente a descendente), la fuerza (el inicio intensivo frente al declive) y la cantidad (la unión frente a la separación).

EL LUGAR DEL ACENTO.

La colocación del acento la podemos rastrear a partir del tono indoeuropeo de colocación libre[595] que posee funciones morfemáticas y culminativas. Si damos un vistazo general, en todas las lenguas indoeuropeas se ve claro el paso a fijarse el acento, aunque con resultados distintos: se establece en la sílaba inicial en celta, germánico y checo; se sitúa en la penúltima, en armenio y polaco; se vincula a la antepenúltima o penúltima larga en sánscrito, latín, eolio. La función principal sería así, en las lenguas indoeuropeas derivadas, la demarcativa, frente a la culminativa originaria del tono. El griego conserva el mismo lugar del tono indoeuropeo, lo mismo que los desplazamientos acentuales en la flexión o en la formación lexical, con algunas precisiones[596].

Como las lenguas de acento fijo, el griego clásico tiene en cuenta el límite sintagmático de palabra y las características fonéticas de las sílabas: el acento puede colocarse únicamente en la tercera "mora" entonable a partir del fin de palabra (la ley de la limitación): el acento agudo no puede retrotraerse más de la tercera sílaba y el circunflejo de la segunda con respecto al fin de palabra (antepenúltima y penúltima respectivamente). Una consecuencia será la ley σωτῆρα o ley de la penúltima larga, que no presenta excepciones[597], según la cual, toda palabra con vocal penúltima

---

[594] Cf. R. Jacobson -M. Halle (1956) 30-65.

[595] Cf. F. Rodríguez Adrados (1975)318.

[596] Los polisílabos indoeuropeos oxitonos sólo se conservan si la sílaba antepenúltima es breve, si es larga o trabada pasan a paroxítonos: γενετήρ (sánscrito janitá) pero αγκύλος (sánscrito ankuráh) o τελεσφόρος (φορός). Los paroxítonos, se conservan con penúltima breve, pero cuando es larga pasan a proparoxítonos: πατέρες pero ἧπαρ / (yákrt).

[597] El ático presenta un cumplimiento más amplio de la ley de la penúltima acentuada, en concreto, cuando la última sílaba es breve, el oxítono pasa a paroxítono si la penúltima es breve y la antepenúltima es larga (ley de Wheeler); cuando la sílaba antepenúltima es breve y la penúltima larga, se hace proparoxítono el properispómeno (ley de Vendryes): ἑτοῖμος se acentúa ἕτοιμος .

larga tónica ha de tener la penúltima "mora" descendente[598]. De este modo, el rasgo de retrotraer necesariamente a la tercera "mora" el acento, alejándolo lo más posilble del fin sintagmático de palabra, caracteriza formalmente las palabras anaclíticas.

El griego clásico coincidía con las lenguas de acento libre en que la limitación prosódica culminativa está condicionada por la naturaleza morfemática de la palabra y su función[599]. El rendimiento del acento antiguo como pertinente lexicalmente es más bien escaso[600], presenta un mayor rendimiento como rasgo contrastivo sintagmático para establecer oposiciones paradigmáticas de clases de palabras (entre átonas y tónicas).

Vemos así que en el ático clásico actúan simultáneamente los dos criterios acentuales: la referencia al límite de palabra (propia de las lenguas de acento fijo) y la referencia a la cualidad morfemática (de las de acento libre). ¿Es una transición de un sistema a otro o estamos ante una "coindidencia" casual independiente?

Entre los dialectos griegos, el lesbio coloca el acento en la penúltima sílaba si la vocal final es larga, en la antepenúltima si es breve: ha extendido la anáclasis a toda la lengua. El macedonio[601] es una lengua de acento fijo en la antepenúltima sílaba.

Por último, el griego moderno admite el acento sólo en las tres últimas sílabas -no moras- de la palabra.

En la ubicación del acento entre el ático clásico y el griego bizantino dentro de la palabra sintagmática, intervienen a la vez consideraciones morfemáticas y sintagmáticas, con la particularidad de que no se trata de principios alternativos, sino de un ejercicio simultáneo en todo el conjunto del sistema. Con todo, el moderno acento ha conservado el lugar del tono antiguo[602], aunque falten estudios sin prevenciones sobre la transición desde la prosodia de tonos a la de acentos.

---

[598] Es decir, si la última sílaba es de vocal breve será properispómena (δῶρον) o paroxítona (σωτῆρα) -salvo en ático- y si es larga, necesariamente paroxítona (δήμου).

[599] Así, el acento tiene función morfológica, con la recesión acentual: la anáclasis caracteriza el genitivo (y el vocativo y el dativo, a veces) en los nombres y las formas personales del verbo, así como las formas nominales de los verbos y la entonación elocutiva de los nombres no son recesivos.

[600] Presenta ejemplos, pocos y específicos, que pienso pueden explicarse como consecuencia de las marcas durativas morfológicas, o bien unas oposiciones gramaticales marcadas suficientemente por el contexto.

[601] Cf. H. Lunt (1952) 23.

[602] Cf. F. Th. Cignac (1976) 325.

5.- LA PALABRA, UNIDAD CONTRASTADA.

Para delimitar la unidad fonética estructurada por el acento es necesario, en primer lugar, no usar categorías que no se hayan precisado previamente, si no queremos vernos condicionados en nuestras conclusiones rítmicas.

Entendemos que unidad acentual es el segmento de discurso en el cual una unidad acentuable es puesta en contraste con las demás. Llamaremos grupo fónico al conjunto de sílabas pronunciable entre dos pausas espiratorias (sean o no realizadas, sean o no de sentido), como grupo acentual al conjunto de sílabas estructurado en torno a un acento (campo acentual que incluye la sílaba destacada, sus contornos y los posibles ecos acentuales). No voy a utilizar los términos de "grupo tónico" ni "grupo de intensidad", porque prejuzgan y confunden la cuestión al fundamentar en los componentes físicos la función acentual, equívoco que trato precisamente de destacar.

Es claro que en un estado de lengua el grupo fónico y acentual coinciden y configuran la unidad acentual, que se contrasta y combina sintagmáticamente. Pero es esta unidad, junto con la función prosodemática vertebradora, la que se transforma desde la cantidad silábica al acento. Sólo los estudios prácticos podrán concretar, en cada estado de habla griega (autores, épocas y dialéctos) la interacción del grupo acentual (o unidad acentual) dentro del grupo fónico y su relación con los sintagmas funcionales. Y esa es precisamente la base de todo estudio rítmico, por lo que será también lo que tendremos que hacer en nosotro caso. Trataremos ahora de cimentar nuestros análisis con los datos prosódicos seguros.

A.- "Palabra" como categoría prosódica.

Hasta hoy era bastante debatida -había sido incluso negada en su día- la existencia en lingüística general de la palabra como categoría, a pesar de la conciencia de los hablantes y de la importancia que realmente reviste. Sin entrar en esta discusión teórica, en buena parte superada, podemos estudiar en el griego en qué modo se organiza como lengua de palabras.

> "La palabra se refiere siempre a relaciones sintagmáticas específicas de cada lengua, en la que hay que tener en cuenta: a) las propiedades fónicas (delimitación, acentuación), b) los rasgos formales (separabilidad, mezcla), c) los aspectos del significado [...] (la delimitabilidad y el aislamiento, la substituibilidad, la identidad acústica y cohesión)"[603].

Llamaremos palabra al conjunto de morfemas (sintagma) marcado por el acento, capaz de funciones sintácticas a nivel de proposición y con un

---

[603] Th. Lewandowski (1973) 253.

significado propio. Poco tiene que ver, por tanto, este concepto con el de los espacios ortográficos en blanco o la voz de un diccionario o la conciencia lingüística común. Es, en definitiva, el sintagma marcado por un acento (tonal-intensivo-cuantitativo), por lo que se configura como la unidad prosódica y rítmica natural[604].

Que el griego es una lengua de "palabras" (concepto común) puede probarse por la conciencia misma de los hablantes, sus usos ortográficos y compositivos, y la existencia de un paradigma léxico. Pero la cuestión siguiente, qué sea o no palabra (tal como nos la hemos planteado), en griego, y su función lingüística, es un problema distinto y más complejo. De hecho:

> "La mayor diferencia entre el griego moderno y el clásico radica en la noción moderna de palabra fonológica [paradigmática, quiere decir] que es sintácticamente motivada, mientras que la misma noción en griego clásico la definían reglas especiales con las cuales se forma la estructura superficial, derivada sintácticamente, dentro de una fonológicamente adecuada"[605].

Desde luego, no podemos aceptar como criterio - sí como indicio- la mera separación gráfica habitual en nuestras ediciones, que se establece así en el siglo VII de nuestra era; tampoco hay que extrañar que unas mismas expresiones se aproximen o se alejen de esta categoría a lo largo de la historia o se comporten de manera diferente en los diversos lugares o autores: morfemas en proceso de lexematización y lexemas en proceso de gramaticalización. Aunque estamos manejando un concepto abstracto, una categoría, para entender una realidad rica en transiciones como es el lenguaje, trataré de precisar su contenido y sus límites, para comprobar en qué medida resulta útil para una clasificación económica.

Comenzamos analizando las definiciones más certeras, para establecer una base sólida en el común denominador del concepto de palabra.

A. Meillet había definido la palabra como la "asociación de un sentido dado a un conjunto dado de sonidos, susceptible de un empleo gramatical dado"[606], definición criticada por imprecisa, que sin embargo tiene la virtud de orientarnos hacia el elemento complejo y concreto -solo los elementos simples y abstractos se establecen con precisión- que resulta de la imbricación de estos tres campos: el fonético, el sintáctico y el semántico, sin reducirse aisladamente a ninguno de ellos.

---

[604] "*Para la conciencia es la palabra, no la gramática, el elemento lingüístico fundamental* (Ganger 1970: 46s.). La consideración intuitiva de la palabra pone de relieve su carácter de unidad lingüística fundamental, su autonomía y su realidad consciente". (Th. Lewandowski [1973] 253). Cf. en el mismo sentido G. R. Cardona (1988) 207.

[605] I. Warburton (1970) 121.

[606] Cit. por F. Lázaro Carreter (1953) 308.

K. Bühler en 1931 no hace sino revestir de precisión terminológica la anterior (1921) definición de Meillet: "'los signos acústicos de conformación fonemática y capacidad contextual simbólica o monstrativa'. En 1961 la define como 'la asociación convenida de un significado -simbólico, sintomático o apelativo; lexical o gramatical- a un significante -conjunto estructurado de fonemas - lingúístico' . Lo que está pensando es en el signo lingüístico"[607]. Al tomar en consideración las funciones del lenguaje, manifesta ya un concepto previo según el cual "palabra" es el signo lingüístico.

Laziczius (1945) añade a Bühler un aspecto socio-histórico no demasiado importante, pero interesante para dejar sentado que el ser o no ser de la palabra en convencional y coyuntural a cada sociedad en cada época concreta -aunque no sea éste probablemente el punto de vista del autor, ya que tiene en mente las unidades léxicas sistemáticas- :

> "Las palabras son signos lingüísticos compuestos de elementos fónicos determinados, signos que son susceptibles de funcionar, bien en un contexto, bien en una situación, y que, en un momento dado, en el seno de una sociedad dada, forman un sistema"[608].

B. Trnka (1948) presenta como definición una más propia del morfema -aunque él piense en la lexía-:

> "La palabra es el más pequeño signo intercambiable, apto para diferenciar las frases"[609].

Todas estas definiciones son parciales e insatisfactorias por no distinguir los planos y no aterrizar en la prosodia.

Desde este campo prosódico[610] se puede concebir correctamente como un bloque de simultaneidad en la producción a un nivel distinto de la "frase" o del fonema; la "frase" es un bloque de simultaneidad en la realización sin ser una unidad del sistema (como la "oración"); el fonema lo es como unidad sistemática, sin ser un bloque de realización (como la

---

[607] Cit. por F. Lázaro Carreter (1953) 308.

[608] Cit. por F. Lazaro Carreter (1953) 308.

[609] Cit. por F. Lázaro Carreter (1953) 309. He adoptado las definiciones de un diccionario especializado para demostrar lo inusual de un trato prosódico de la palabra, encerrada entre con vacilación entre un concepto sintáctio o semántico.

[610] Sigo aquí la doctrina de A. Carcía Calvo (1979) 136-151 y 263-317, por lo que la expongo con su terminología. Queda claro que lo seguimos en este punto, no en una cierta confusión de planos analíticos con el sintético: en el sintagmático no vemos más unidades que sílaba, palabra y frase, como en el paradigma fonema, morfema y proposición, y en el de la realización sólo la oración, como unidad sintética (del sistema y de la realización) en la que un enunciado (unidad analítica semántica) cifrado proposicionalmente (unidad analítica sintáctica) se realiza mediante una frase (unidad analítica prosódica). Cf. para esta terminología E. Alcaraz -M. Martínez Linares (1997) 201-202; 253; 394-415.

"sílaba"). Se llega a distinguir así entre "palabra ideal" y "palabra sintagmática" (la unidad del sistema - lo que llamamos lexía- y la unidad de realización -grupo acentual-), aplicando un principio -que suele pasarse por alto- según el cual un elemento del sistema no puede ser lo mismo que su realización el habla[611] por más que estén estrechamente relacionados[612]. Este distingo ayuda a no perder

> "la ambigüedad popular del término 'palabra', por si ella nos ayuda a entender [...] la relación entre relaciones del sistema y sucesiones en la producción, entre elemento de conjunto y término de discurso, a entender en fin, cómo es la relación entre el uso sintáctico y el valor semántico de las palabras"[613].

La palabra ideal no puede tener la constitución fonémica y prosódica de la sintagmática correlativa, porque puede realizarse en formas múltiples; podría decirse que la palabra ideal es el conjunto abierto de los fonemas alternativos (relacionados entre sí distintivamente) que puede realizarse como sintagmas reales. Se trata de describir

> "la relación entre relaciones intemporales en el sistema y modos de sucesión en el discurso temporal"[614].

Nos interesa precisar que los dos planos sintagmático y paradigmático, se encuentran ambos incluidos en las "relaciones del sistema" que se realizarán como sucesiones temporales de ondas acústicas. La confusión del plano sintagmático con el de las realizaciones sucesivas sería grave, aunque ambos son "contextuales" o "lineales" , por cuanto las relaciones paradigmáticas se estructuran como relaciones sintagmáticas en orden a su realización sucesiva en el tiempo y su representación espacial grafemática. Por todo ello, intentaremos, por nuestra parte, definir las palabras estructurales (la lexía -concepto morfológico y semántico- y el sintagma -concepto prosódico y sintáctico-) frente a la palabra de la realización -grupo acentual-. Por ello preferimos hablar de palabra prosódica cuando nos refiramos al sintagma delimitado y contrastado por el acento.

G. Mounin niega[615] la pertinencia lingüística de la palabra por no encajarle el criterio de separabilidad funcional ni de delimitación entonativa. Pero su actitud negativa está condicionada por aceptar como concepto la acepción vulgar de "unidad limitada por dos blancos" en su forma escrita. Pienso justamente al revés: es la coincidencia de función sintagmática y

---

[611] Cf. A. Carcía Calvo (1979) 29-54.

[612] Cf. A. Carcía Calvo (1979) 137.

[613] A. Carcía Calvo (1979) 138.

[614] A. Carcía Calvo (1979) 140.

[615] Cf. G. Mounin (1982) 135.

expresión prosódica la que define y justifica la existencia de la que llamaremos palabra sintagmática o prosódica. Esta acepción suya es demasiado "alfabeta", y aunque sea, sin embargo, la más extendida y la más fácil de imaginar, lo único que se concluye de su exposición es la imprecisión lingüística de "ese" concepto vulgar de palabra, pero no de la categoría en sí.

De hecho, precisamente por ser una categoría tan básica, la palabra es una categoría muy amplia y poco precisa, por lo que se la hace además equívoca si se le quiere dar valor explicativo al mismo tiempo en los varios niveles de la lengua. El recurso, tan frecuente, para precisar el sentido con complementos (palabra simple o compuesta, primitiva o derivada, natural o artificial, culta o vulgar, heredada o prestada, principal o accesoria, palabra-frase, palabra-saco o percha, palabra-raíz, palabra-tema, palabra-tándem, palabra-clave, palabra-ómnibus) nos advierte de que estamos ante un concepto intuitivo y directo, en un primer grado de abstracción, que por ello, es susceptible de tantas precisiones al tiempo que es requerido como soporte de las mismas. Además, ante tantos conceptos analíticos podemos estar, en muchos usos, ante una categoría también sintética. Por ello, la solución provisional será ir colocando adjetivos a esta categoría en cada nivel concreto, hasta que podamos presentar el núcleo pertinente de su acepción lingüística correcta, funcional o prosódico, que justifique su consistencia gramatical.

La palabra, en el plano de análisis paradigmático, puede estudiarse morfológica o semánticamente. Palabra morfológica, será el conjunto de morfemas estructurados (raíz y sufijos) susceptible de intercambio y sistematización paradigmática. Palabra semántica será el conjunto de semas (referenciales o gramaticales) estructurados susceptible de intercambio y sistematización paradigmática, en función de un contexto y una situación determinada.

En el plano de análisis sintagmático, se estudiará prosódica o sintácticamente. Palabra prosódica, será el conjunto de fonemas estructurado silábica y acentualmente. Palabra sintáctica será el sintagma mínimo capaz de funciones y de intercambio en la oración.

Es cierto que, respecto a términos técnicos (como grupo fónico, grupo acentual, en fonética; morfema, sintagma, en sintaxis, y lexema, lexía, o sema, en semántica) el término "palabra" presenta algunos inconvenientes: estos términos pueden definirse mucho mejor en cada nivel, responden a criterios claros de delimitación, identificación funcional y caracterización formal. Sin embargo, presenta también una ventaja que no se suele reconocer frente a esas categorías abstractas y más artificiales, útiles en la labor de disección, pero inertes: la palabra se presenta como unidad sintética frente a esas unidades analíticas, presenta y adelanta ya algo de la unidad al mismo tiempo funcional y prosódica, fonética, morfosintáctica y lexical, que será propia sólo de la oración, la unidad complexiva que se descubre en la realidad del habla en lenguaje.

Como unidad de síntesis, el concepto se realiza en cada situación y estado de lengua como relativo a los mismos, pudiendo un mismo

segmento ser considerado o no "palabra" de distinta manera en los distintos dialectos, autores, épocas. Hay razones para usar analíticamente unos conceptos y sintéticamente otros, sin confundir nunca los planos y precisando debidamente los términos. En la consideración del ritmo del lenguaje vemos necesaria igualmente esta advertencia, dada también su naturaleza sintética, su pertinencia prosódica y su relevancia también en el plano de la realización y no sólo en el de la estructura. La "palabra" se realiza como unidad al mismo tiempo de prosodia, de sintaxis, y de estilística: unidad estructurante del lenguaje con mecanismos fonéticos, gramaticales y semánticos dentro de la oración.

B.- Palabra, sintagma y lexía.

El morfema ya sabemos que es la unidad paradigmática significativa mínima (no susceptible de ser dividida en unidades morfológicas menores). Es concebido como la parte del discurso en el eje de asociaciones que se presenta siempre con la misma función formal indivisible en formas más pequeñas.

Es evidente que las desinencias griegas de la flexión y la conjugación, y los sufijos, prefijos e infijos de la derivación son morfemas (continuos) que construyen la palabra. Pero no tienen por qué haberlo sido siempre. Y, viceversa, no hay demasiadas razones para considerar "palabras" independientes (como lo hace la actual ortografía) preposiciones, conjunciones, artículos. Podemos encontrar todo un abanico de transiciones entre morfemas lexicales y gramaticales, que nos ayuden a entender esta situación de la lengua que forma lexías estructurando morfemas (gramaticales) en torno a un lexema (morfema referencial). Pienso, sin embargo, que más útil y primario que un análisis mental o morfológico, la palabra viene determinada por la marca prosódica al servicio de la sintaxis. De hecho, es así como el lenguaje real comunica el significado lexical: dentro de la entera proposición y prosódicamente delimitado. Esta marca prosódica es el acento.

El acento es, así, la marca del conjunto morfemático que llamamos "sintagma" o "palabra sintáctica" en la medida en que coincida netamente con la "palabra prosódica". No es admisible pensar en unos morfemas (lexicales) marcados por el acento, frente a otros (gramaticales) no-marcados, ya que el acento no es un "fonema" o rasgo sistemático que pueda caracterizar morfemas. Los morfemas, tanto lexicales como gramaticales, tienen un inventario reducido, son susceptibles de ordenación lexicológica unos y gramatical los otros, con transiciones diacrónicas entre ellos y, en cuanto unidades analíticas del paradigma, no interviene en ellos el acento, que no es sino un "prosodema" o rasgo prosódico: una "especie de fonema" que no es segmentable, ni separable (por ello no es fonema ni morfema), del sintagma en cuanto tal. El acento es así un prosodema o elemento estructurante, de cohesión e interacción morfemática que identifica, conforma y delimita el sintagma, para servir después de contraste con el anterior y el sucesivo.

En este sentido, podremos hablar del acento (no hablo de los acentos secundarios, ecos acentuales o golpes de énfasis) en griego como el prosodema funcional de la palabra sintagmática. Mientras el núcleo silábico (la vocal prosódica) es el prosodema que amalgama fonemas (interfonemático) de modo que puedan formarse morfemas (intramorfemático), el acento tiene la misión de amalgamar morfemas (intermorfemático) para caracterizar el sintagma (intrasintagmático).

Podemos así definir la *palabra*, unitariamente, como la unidad sintética en la que un sintagma lexemáticamente organizado es marcado por un acento. Como categorías lingüísticas necesitaremos hablar de unidades analíticas, así tendremos que decir *palabra prosódica* cuando hablemos de la unidad sintagmática marcada por un acento y *palabra semántica* cuando hablemos de la unidad paradigmática marcada por un lexema. No se puede afirmar, en cambio, que la palabra sea una unidad de realización, ya que no la hay nunca menor que la oración (aunque puedan existir oraciones de una sola "palabra"). El concepto unitario y sintético de palabra se define sencillamente por la convergencia lingüística: palabra es la palabra semántica que se concibe sintáctica y prosódicamente estructurada o, viceversa, la palabra sintágmática pensada como portadora de un sentido.

Sin embargo, palabra, sintagma y lexía siguen siendo diferentes. La palabra se distingue, de la lexía (palabra semántica) en cuanto que ésta es una unidad analítica paradigmática del sistema, semántica, compuesta de morfemas en torno a un lexema, mientras que aquella es una categoría sintética, que se pienda simple. La lexía es susceptible de clasificación sistemática o inventario lexicológico cerrado, mientras que la palabra no, su inventario es ilimitado. La lexía está marcada por la oposición asociativa en el "diccionario" del sistema, la palabra, además, depende del contexto y del contraste sintagmático. La lexía tiene un valor potencial, la palabra se realiza en acto.

La palabra se distingue también e igualmente del sintagma (palabra sintagmática) en cuanto que éste es una unidad analítica sintáctica, es decir una categoría estructural sistemática que organiza morfemas en un contexto de acuerdo a unos módulos funcionales (significativos y económicos), mientras la palabra es una categoría sintética. El sintagma tiene un esquema fijo, la palabra no es susceptible de clasificación estructural cerrada. La marca del sintagma es el límite establecido por orden sintáctico, la organización morfológica y el acento en el sistema gramatical, la palabra actualiza en cada sintagma concreto las potenciales lexías.

La palabra, sintéticamente considerada, se distingue así de ambas categorías estructurales (sintagma y lexía), en cuanto su inventario es ilimitado y no se trata de unidades abstractas, de la lengua, sino unidades concretas, del habla y de la norma. Y esto define su naturaleza: frente a la inmaterial existencia de las categorías exactas, la palabra existe con la precariedad lineal y temporal del discurso, pero con la viveza de lo real. La palabra aparece así como pieza fundamental del estudio rítmico y estilístico después de la oración, la unidad de elocución -de realización- mínima

estructuralmente organizada (como proposición y frase). La palabra es así vivida por el artista individual o la tradición literaria como el vehículo entre las categorías del sistema (lexía y sintagma acentual) y la realización oracional: se pueden crear expresiones nuevas o reformular otras. Se puede decir que la palabra es la categoría sintética del uso del lenguaje, que lleva del sistema al habla y del habla al sistema, en una continua evolución: es el sujeto que construye dialécticamente el lenguaje y se constituye estructuralmente en el lenguaje.

C.-Grupo acentual y grupo fónico.

Es precisamente el acento lo que a mi entender constituye el criterio prosódico que estructura, define y delimita el sintagma como palabra. Las llamadas "palabras" sin acento (enclíticas y proclíticas) y las que lo llevan gráfico por mera convención ortográfica, han de ser consideradas, a todos los efectos y por ello mismo, morfemas[616].

En griego, las "palabras" clíticas y las disfrazadas por el acento meramente ortográfico, así como los casos de neutralización acentual, parecerían un reto a nuestra concepción unitaria de "palabra". Sin embargo, no veo ningún obstáculo para considerar a todos estos morfemas, junto con los restantes morfemas radicales y sufijales, materiales aglutinados en la unidad prosódica que es la palabra en torno a un acento, que será así, precisa e inexorablemente (no sólo "normalmente") su marca fonética (es decir, prosódica). El acento será el eje de la estructura elocutiva del sintagma, con funciones de identificación sintáctica y jerarquización morfemática; funciones encomendadas también a otro factor prosódico como es el orden estructural de las unidades (prioridad o posterioridad) o a determinados morfemas (prefijos, infijos, sufijos, preposiciones, artículos, etc.). Así, por la acción combinada de acento, orden sintáctico y caracterización morfológica, los morfemas se ordenan y aglutinan en sintagmas al nivel de la palabra, y los sintagmas mediante similares recursos (orden, caracterización gramatical y entonación) se ordenan y aglutinan como proposiciones en la frase al nivel de la oración.

Para demostrar esto habrá que verificar los datos de cada lengua, y, en concreto, en el griego, tener en cuenta, los problemas diacrónicos que recorren el sistema prosódico: desde el arcaico al clásico, de éste a la koiné, al helenista, al bizantino, y por fin al demótico actual. Transformaciones tan intensas que hacen que tengamos que hablar de lenguas diversas por la progresiva incomprensibilidad entre sus normas habladas y literarias, que acabó afectando grandemente al sistema. Y hoy nos falta una prosodia diacrónica completa del griego en su historia, que

---

[616] Es verdad que en la tipología de las lenguas parece como si existieran sufijos acentuados (frente a los normales sufijos sin acento). Sin embargo, si se estudia con coherencia el problema y no se hace dependender el criterio morfológico del criterio prosódico, se descubre que o bien esas lenguas identifican realmente sintagma y morfema o bien lo que se creen sufijos acentuados (realmente, no por mera convención ortográfica, pues no puede imponerse en lenguas distintas un acento uniforme) se han ya lexematizado.

tenga en cuenta todos estos fenómenos y no sólo algunos datos parciales al servicio de la métrica. En concreto, habría que tener en cuenta que la estructura fonemática y cuantitativa de las palabras tiene fuertes incidencias prosódicas, habría que describir las transiciones *in fieri* entre los significados lexicales y gramaticales, y habría que determinar la fidelidad, arbitrariedad o convencionalismo de los usos ortográficos y su reflejo fonético (fonológico y prosódico) en cada situación histórica. Habría que estudiar en concreto, en los textos literarios, la situación de las clíticas y su elenco relativo a cada momento histórico, la neutralización del acento agudo en grave (baritonesis) y la influencia de la cantidad en el desarrollo acentual. En nuestro análisis del *corpus* niseno tendremos que atender a estos aspectos, aunque no podremos resolverlos definitivamente (requeriría un método comparativo, un estudio sincrónico y un mínimo de etapas anteriores y posteriores, que están todavía por desarrollarse en estos interrogantes).

En cuanto al acento grave gráfico, consideramos que representará, en el sistema prosódico para el que se inventó, la neutralización del acento no inflexivo (agudo) en la última sílaba de una palabra cuando no se realiza pausa[617] y se produciría un choque tonal con la tónica inmediata. Se describe y se explica suficientemente como un fenómeno de frontera de palabra: la palabra que no se realiza como tal prosódicamente cede su marca en favor de la marca del conjunto, quedando, como mucho, un eco acentual. La memoria paradigmática asocia esa posición con el tono agudo pero el contexto impone una concatenación que lo subordina al de la palabra completa, que tiene su eje en el último acento del conjunto. Se podría discutir hasta que punto no se daría esta misma neutralización en toda construcción sintagmática e incluso en otras posiciones acentuales, pero la ausencia de esta neutralización en otra posición distinta de la oxítona se explica por la ley de la limitación, que estructura todo el funcionamiento acentual griego.

El problema que se nos platea es que en la época que estudiamos la situación prosódica ha cambiado respecto al griego clásico en factores tan fundamentales como la pertinencia fonológica de la duración vocálica, la rítmica ha dejado de basarse en la cantidad silábica para depender de la posición del acento, por lo que consideraremos igualmente acentos el circunflejo, el agudo y el grave, incluso donde haya choque de acentos (ya que aunque se realizase como acento secundario o eco acentual, su importancia rítmica será la misma). No había en el sistema antiguo secuencias mayores de tres sílabas sin tono respecto al fin de palabra, criterio que se mantine posteriormente. El problema está en delimitar el fin de palabra, en qué se entiende en cada momento por tal; para lo cual los recursos que nos quedan son poco más que el propio estudio concreto del texto niseno, ya que nos faltan toda clase de estudios comparativos entre estructuras cuantitativas y comportamiento tonal de las palabras en las diversas etapas evolutivas y dialectales del griego que señalen los pasos y

---

[617] Lo cual es más frecuente de lo que parece, ya que hay pausas optativas en los incisos.

etapas de la transición del sistema prosódico cuantitativo arcaico al acentual moderno: transición que afectó sin duda al concepto mismo de palabra, su longitud, su uso y su composición.

D.- Delimitación grafemática y sintagmática de la palabra.

Coherentemente con los principios que venimos practicando, los criterios para la delimitación de la palabra sintagmática serán fundamentalmente prosódicos, no paradigmáticos, por una parte, ni meramente físicos, por otra. La palabra se puede individuar con suficiente precisión mediante el tratamiento particular del fin de palabra[618], mediante la estructura morfológica que la forma y, sobre todo, mediante la función culminativa[619] del acento.

Con toda razón, se ha de rechazar como criterio de delimitación la convención grafemática de dejar un espacio en blanco tras cada "palabra", ya que su uso es relativamente reciente en la historia de las lenguas[620]. De hecho, los semiletrados, que utilizan este principio pero que no dominan las imposiciones arbitrarias de la norma ortográfica, tienden a transcribir la realización fonemática, pero con notable desajustes, producidos, por una parte, por la pervivencia de usos normativos y, por otra, por unir unidades acentuales distintas en algunos tipos muy concretos de sintagmas. Además el origen de esta norma es la convención académica, lo cual, en este caso, resultaría aberrante como criterio. En cuanto a la intromisión de segmentos de discurso en el seno del grupo acentual no es obstáculo a su existencia como tal, se trata de incisos marcados con registro descendente análogamente al inciso oracional y refuerza la tesis general del acento como el criterio principal de palabra en el plano estructural sintagmático, con consecuencias rítmicas en el plano de la realización[621].

Esto no significa que no sea posible notar gráficamente los límites de palabra: hay datos grafemáticos que avalan la conciencia de unos límites de palabra ya hace 3,000 años en los escribas silábicos micénicos (escriben con guiones divisores de "palabras") y chipriotas, en inscripciones arcaicas ya alfabéticas (interpunción)[622]. Lo que significa es que la palabra es un concepto sintético y de norma lingüística, que envuelve el análisis prosódico de los sintagmas y el paradigmático lexical, categorías

---

[618] Cf. A. Meillet (1964) 137 -139 y M. Lejeune (1972) 267-273.

[619] Cf. F. Rodríguez Adrados (1975) 311-319. El problema es que esta autor parte de un concepto previo de palabra para describir el acento, en lugar de guiarse por el estudio del acento para reconocer lo que en cada momento sea la palabra.

[620] S. Mariner Bigorra (1972) 1-15 estudia el caso del uso de las mayúsculas en algunas lenguas con respecto a la conciencia lingüística.

[621] Cfr. A. Carcía Calvo (1979) 141-151.

[622] Cf. M. Lejeune (1972) 284.

sistemáticas que se van transformando y renovando constantemente. Por todo ello, no es que sea la palabra una unidad fija e inmutable, sino que, en una determinada norma, se adapta al uso que prosódicamente se marque de las posibilidades sintácticas y semánticas estructurantes. No es que la escritura de palabra sea caprichosa o subjetiva, sino que van cambiando las matrices y modelos de "palabras" mientras se mantiene la categoría[623].

De hecho, en griego clásico, común y helenístico, se generaliza el uso -ya frecuente en arcaico- de escribir de corrido, sin espacio o signo de separación, las letras, lo mismo en inscripciones que en papiro -lo cual no significa que no exista la conciencia de palabra como unidad-. Sólo en la época bizantina se separan, regularmente, las palabras de acuerdo a convenciones ortográficas y con vacilaciones.

La conclusión nuestra es bien clara: no encuentro datos que se opongan a la concepción prosódica de la palabra en griego, como unidad marcada sintáctica y prosódicamente, siempre que no se confundan estos rasgos (sintagmáticos) con los rasgos morfológicos y semánticos propios del nivel analítico paradigmático. Es más, la convencionalidad de la escritura bizantina con respecto a los textos clásicos consta por el desajuste con los usos grafemáticos coetáneos, y nos lleva a postular la conveniencia metodológica de no dar por supuesta la homogeneidad del concepto concreto de palabra en dos estados de lengua distintos, distantes en más de un milenio. Es la palabra la que debemos deducir de las relaciones sintagmáticas marcadas prosódicamente y no viceversa, analizar el ritmo o la sintaxis a partir de "palabras" inmutables concebidas lexicológicamente.

Podrán encontrarse así, en los textos arcaicos, "como palabras", expresiones que luego son clíticas, y eso quiere decir que han sufrido un proceso de desemantización con su consecuente recaracterización prosódica, o bien, clíticas que se han convertido en sufijos. En definitiva, no se trata de defender la existencia del concepto de palabra entre los griegos, sino el cómo se concreta, se delimita y se define esta unidad en cada momento de lengua y a qué segmentos afecta[624].

Desde el punto de vista propio de la lingüística general, se ha de reivindicar la función culminativa como la primordial del acento. Así palabra es el bloque de discurso marcado fonéticamente (prosódicamente) por un intervalo aproximado de tercera en la escala diatónica (se entiende en

---

[623] "Il s' en faut, d' ailleurs, qu' au premier millénaire, diviseurs ou interponctions délimiten toujours rigoureusemente des mots phonétiques; lorsqu' il en est fait usage, cet usage est souvent capricieux, et il arrive plus d' une fois qu'ils enclosent non des mots mais des groupes syntactiques d' étendue variable" (M. Lejeune [1972] 269).

[624] "La palabra griega moderna lleva, sobre la vocal de una de las sílabas que la componen, un acento que forma parte integrante de su estructura y que complementa, si no determina, su identidad semántica y morfológica. El acento es lo que distingue las palabras plenas de las accesorias o propiamente gramaticales (artículos, preposiciones, algunas formas pronominales, etc.) que en su mayor parte son monosilábicas y que en su mayor parte se escriben con acento por tradición, sin que la grafía corresponda a la pronunciación real" (A. Mirambel [1959] 25).

modulación no enfática y en el contexto de la frase, no en función de oración, ya que en este caso prima la modulación de frase sobre la de palabra, realizándose como intervalo de quinta). Esto es el acento. Será general en todas las lenguas, aunque en unas el acento sea también rasgo paradigmático -constituyente de la morfología y semántica de cada palabra- y en otras solo sintagmático -constituyente de la palabra sintáctica y prosódica- .

La confusión entre entonación de frase y de sintagma, entre modulaciones diversas de una melodía y melodías diversas, entre acento y aspiración inicial explicaría las objeciones que se plantean a esta hipótesis desde el estudio del chino o lenguas africanas tonales[625].

Ya en indoeuropeo, el acento era marca de palabra[626]. Acabamos de precisar que se trata de un prosodema o rasgo fonético con función sintagmática; es confuso, por tanto llamarlo "fonema" o "morfema", y es erróneo querer hacer depender su función de su naturaleza física su función lingüística. En cuanto a nuestra cuestión ahora, el acento no puede ser redundante y pertinente al mismo tiempo. La solución será pensar que es el acento el rasgo que nos interpreta un "segmento" como palabra, en lugar de decir que la colocación del acento depende de la interpretación gramatical de cada palabra. Es más correcto arrancar de un concepto fonético (prosódico) de sílaba[627] y llegar en indoeuropeo a concebir la palabra como unidad individuada en la frase por diversos rasgos fonéticos de fin de palabra, la presencia de una vocal tónica y la solidaridad de timbres vocálicos de diversas sílabas[628].

Algunos de estos factores se conservan en griego antiguo (los fenómenos especiales propios de fin de palabra prosódica[629] y el acento único), otros son innovaciones: hay rasgos de inicial de palabra[630], el lugar del acento se fija en las tres últimas sílabas, se dan asimilaciones, disimilaciones, metátesis y superposición silábica dentro de esta unidad.

---

[625] Así "a una modulación (sea simple y con cúspide en una sílaba o sea de ejecución más compleja y con posibles variaciones, incluso distintivas) corresponderá en bloque, sea como sea su ligazón con otros de la sucesión" (A. Carcía Calvo [1979]150).

[626] "Aussi le mot indo-européen est-il en général limité d'une manière précise même au point de vue phonétique: s'il est terminé par une consonne, celle-ci a une prononciation particulière à cette position; d'autre part, il ne peut comporter qu'une seule syllabe tonique". (A. Meillet [1964] 137) Cf. también F. Rodríguez Adrados (1975) 311-37; como fonema suprasegmental, pertinente o redundante: su colocación depende de la interpretación gramatical de una palabra.

[627] Cf. M. Lejeune (1972) 267-282.

[628] Cf. M. Lejeune (1972) 267 nota 1, donde explica la armonía vocálica como marca de palabra.

[629] Cf. M. Lejeune (1972) 270- 273.

[630] Cf. M. Lejeune (1972) 274-282.

Con todo, recordamos que no podemos proyectar el modelo moderno de palabra sobre el griego antiguo, sin tener en cuenta las unidades sintagmáticas correlativas, contrastadas por la cantidad silábica y enhebradas por la entonación de frase. Por ello, se puede decir[631] que ni en indoeuropeo ni en griego antiguo existe un límite de palabra que no sean las unidades morfológicas -marcadas prosódicamente por la cantidad y fonológicamente por la duración silábica-. Lo que no significa que no existan límites de sintagma (contrastados cuantitativamente) -que podrían llamarse las palabras prosódicas del momento, aunque no coincidan con lo que luego serán las palabras sintagmáticas posteriores[632].

Hay toda una serie de recursos que permiten marcar el límite de palabra, con los cambios fonéticos que tienen lugar en la pronunciación de las sílabas finales e iniciales, en la palabra[633]. De hecho, al final de palabra encontramos exclusión, neutralización y debilitamiento de ciertas consonantes. Se caracterizaría la posición fin de palabra por ciertos fenómenos fonéticos como la exclusión de todo tipo de consonantes que no se admiten en la posición implosiva de la sílaba (geminada, grupos consonánticos,..), el hecho de que se neutralicen fonológicamente y se debiliten fonéticamente las oclusivas, silbantes y nasales; la caída de ciertas sonantes tras vocal larga - propia del indoeuropeo, que en griego se preserva o restablece-; la conservación de grupos que se alteran en interior de palabra (diptongos con primer elemento largo, silbante, grupo *ns); el alargamiento de las vocales- que en griego no tiene valor fonológico, como en otras lenguas indoeuropeas-. Todos estos recursos irán siendo menos necesarios -por economía- cuando nazca el acento como marca de palabra[634]; son fenómenos todos de contacto intersilábico, fruto de una época en la que la cantidad es la marca prosódica sintagmática.

Este intento de A. Meillet por delimitar la palabra, fonéticamente, con las peculiaridades que marcarían el fin de palabra en indoeuropeo, (neutralizaciones, debilitamiento o caídas de fonemas finales consonánticos y alargamiento de los vocálicos, pero siempre con fenómenos que no

---

[631] " Ni en indo-européen, ni en grec ancien, le mot phonétique n' a toujours les mêmes limites que le mot morphologique" (M. Lejeune [1972] 268) . El problema es que se parte de un concepto de "palabra fonética" que no existe si no se analiza determinada prosódicamente, y esta determinación es la que cambia.

[632] "Le mot n'admet pas, comme la syllabe, une définition phonétique; en effet la notion de mot n'est pas phonétique, mais morphologique et syntaxique. [...] Dans les inscriptions perses achéménides, où il y a une marque de séparation entre los mots, le diviseur n'est pas marqué entre un mot et un enclitique suivant" (A. Meillet [1964] 136).

[633] Cf. A. Meillet (1964) 137-139.

[634] "En definitive, en grec ancien, le mot se termine soit par voyelle (ou diphtongue), soit par une des consonnes -s , -r , -n, soit par un groupe de consonnes dont la dernière est -s. [...] En grec moderne, à la suite de l' effacement partiel de -n et de l' elimination des anciens mots en -r [...] il ne subsiste guère que la consonne finale -s du grec ancien." (M. Lejeune [1972] 273).

implican "individualité phonique dans la phrase") es coherente con la caracterización cuantitativa. Todos estos rasgos fónicos pienso que son efecto y no causa, se explican perfectamente desde una caracterización prosódica con efectos fonéticos de lo que se considere palabra en cada norma concreta, y ellos, por sí solos, no explicarían nada; son rasgos concurrentes y consecuentes, y se han de estudiar en conjunto con los demás factores de caracterización lingüística: caracterización prosódica que primero será cuantitativa para ser luego acentual, transformando, repetimos, el concepto mismo de palabra.

En este sentido, es claro que el fin de palabra sea testimoniado sobre todo por la métrica, especialmente en los antiguos versos octosílabos (un grupo espiratorio) que tienen cesura de palabra obligatoria en el fin del verso[635]. Aunque no comporta suspensión de sentido, como veremos en su momento, no es la cesura un fenómeno fonético, sino prosódico y rítmico. Y para ello debemos estar ya en el nivel prosódico y en la palabra sintagmática.

Se siembra confusión, fruto de la mentalidad fonetista y paradigmática, cuando se reconoce primero la existencia del tono[636] indoeuropeo y griego antiguo como integrante de la palabra pero se lo concibe como si cada palabra comportase una sola sílaba acentuada[637]. Lo cual sólo es posible en una estructura prosódica posterior, cuando ya existe el acento actual: no es posible que cambie el acento sin cambiar la palabra, la unidad marcada. No es posible al mismo tiempo la modulación de la frase a lo largo de cortos sintagmas cuantitativamente contrastados y la palabra tal y como hoy la entendemos.

Por tanto, todo tipo de objeciones a la caracterización prosódica -y no fonética- de la palabra con los fenómenos de "palabras" clíticas o de formas de palabra, no son consistentes si se exige el concepto exacto de palabra. En cuanto categoría de la norma es variable, en cuanto abstracción social de lo concreto, y se realiza como tal en la interpretación de cada oración.

Se señala también la palabra, aunque con menor importancia, mediante la caracterización de su comienzo con el desarrollo de prótesis

---

635 "Le caractère particulier de la fin de mot est attesté dès l'abord par la métrique: dans les vers de plus de huit syllabes, le védique, l'avestique et le grec ancien ont d'ordinaire une coupe, que consiste en une fin de mot obligée, à une place définie; de même aussi le saturnien latin..."(A. Meillet [1964] 137.

636 "le ton indo-européen défini par cette correspondance du vedique et du grec ancien fait partie intégrante du mot" (A. Meillet [1964] 140-141).

637 "Dans ce groupe d'articulations, terminé par des phonèmes prononcés d'une manière particulière, qu'est un mot phonétique, l'une des syllabes peut être prononcée plus haute ou plus intense que les autres. L'acuité particulière d'une syllabe tonique; là où il y aura lieu de marquer l'opposition avec le ton, le nom générique d'accent sera réservé à l'intensité, et par suite la syllabe intense sera dite alors accentuée; le mot atone s'apliquera à l'absence de ton, et le mot inaccentué à l'absence d'intensité" (A. Meillet [1964] 140).

vocálica ante ciertas raíces sonantes, la conservación del fonema aspirado /h/ (en ático y en koiné) sólo en esta posición, la exclusión de ciertos grupos de consonantes o la simplificación de geminadas[638].

El hecho de que en estos fenómenos, tanto en inicial como en final de palabra, hagan "excepción", respectivamente, las proclíticas y enclíticas, no supone ninguna dificultad para la delimitabilidad prosódica de la palabra: nos indica sólo cómo los usos gráficos tradicionales -y las concepciones basadas en ellos- no respetan la conciencia hablada y la naturaleza morfemática de estas "palabras".

E.- Las "palabras" apositivas.

El estudio de las clíticas -más que "palabras accesorias"[639] son morfemas gramaticales- no se puede confiar sin más a las normas ortográficas, sino más bien habrá que establecer su función y su posición prosódica:

> "Hemos recogido un *corpus* de datos métricos que se pueden explicar adecuadamente en la hipótesis de que en griego las palabras no lexicales tienden a perder su autonomía fonológica y a ser integradas en las otras palabras"[640].

Por ello, consideraremos clíticas, ya por principio, sean monosilábicas o bisilábicas, a todas las expresiones que no puedan pronunciarse sin un lexema acentuado a continuación -las proclíticas, como las preposiciones y artículos- o que dependen de él para pronunciarse -las enclíticas, como todas las conjunciones pospuestas, que no pueden abrir la frase-. Todas las prepositivas y pospositivas forman, con la lexía de la que dependen, una sola palabra prosódica[641].

Nos interesa detenernos en el repertorio concreto ya que afecta directamente al cómputo acentual de incisos, miembros y períodos del texto

---

[638] M. Lejeune (1972) 274-282.

[639] "Dans la plupart des langues existent des *mots accesoires* dont l' autonomie phonétique est réduite: ainsi, en grec ancien, ceux qui ont fini par perdre leur intonation propre et par devenir proclitiques. Ces mots accessoires sont, en géneral, exposés `a une usure phonétique assez rapide, et ils tendent vers des formes abrégées [...]" (M. Lejeune [1972] 268).

[640] A. M. Devine -L. Stephens (1983) 17. A lo largo del artículo buscan en concreto el porqué de la excepción de las apositivas al zeugma de Porson (Korzieniewski habla de violación menor, Maas no lo considera violación). Después de ver los datos en el metro yámbico, se preguntan cuáles propiedades lingüísticas tienen las "palabras" no lexicales para que no se las considere a efectos de fin de palabra) y cómo actúan conjuntamente estas propiedades con los requisitos rítmicos de puentes prosódicos y rítmicos, y porqué esta interacción varía de uno a otro estilo. Estudian los rasgos semánticos y sintácticos así como pruebas fonológicas y demuestran así que esta dependencia sintáctica y prosódica es independiente de razones métricas.

[641] Cf. C. J. Ruijgh (1987) 314 nota 3,

que analizamos[642]. Las enclíticas son aquellas palabras gráficas que nunca se encuentran en situación de comienzo de frase. Así son netamente pospositivas las partículas ἄρα, αὖ, γάρ, γε, δέ, μέν, μήν, οὖν, περ, τε, τοι; la partícula modal ἄν; los pronombre y verbos átonos. Hay algunas dudas para ciertos usos de pronombres, ciertos usos de los casos oblicuos de αὐτός, la partícula νῦν, ciertos valores del verbo εἶναι, etc. Las proclíticas son aquellas palabras gráficas que nunca se encuentran en final de frase (ni siquiera de sintagma). Son claramente prepositivas las conjunciones ἀλλά, ἤ, ἤ, οὐδέ, μηδέ, οὔτε, μήτε, εἴτε; los artículos; las preposiciones (salvo -quizá- las "impropias"); la negativas οὐκ, μή; la conjunción copulativa καί (pero no su uso adverbial); los relativos (incluyendo sus formas indeclinables εἰ, ἐπεί, ἵνα, etc.). Hay algunos usos dudosos respecto a las negativas y las llamadas preposiciones impropias.

Con todo, hay circunstancias en las que sólo el análisis concreto del contexto sintáctico puede resolver si estamos ante una palabra (con acento, por tanto) o ante una especie de prefijo o sufijo:

> "El acercamiento a las clíticas más común desde la fonología [sic] consiste en considerarlas bien parte de la palabra fonológica, en cuyo caso son similares a los afijos, bien parte de la frase fonológica, en cuyo caso son similares a las palabras independientes"[643].

Para solucionar este problema B. Hayes ha propuesto considerar la existencia del grupo clítico como una estructura prosódica propia[644]. La propuesta es interesante para aquellos casos, que se dan en griego, donde no se puede adscribir la clítica a la lexía inmediata (precedente o subsiguiente) ya que se trata a su vez de otra clítica. Es coherente, como defiende Sommerstein que reciba la marca acentual que manifiesta una función sintáctica, la sucesión de clíticas[645]. También se puede constatar como un fenómeno evolutivo importante de la lengua griega la tendencia a situar las partículas (clíticas, por tanto) detrás del artículo o de preposición (proclíticos siempre), con lo que aumenta paulatinamente la consideración de las apositivas como afijos prosódicos[646].

---

[642] Cf. Ch. Bally (1945) 106-116; K. J. Dover (1960) 12 -15. Más adelante estudiaré en concreto cuál es el repertorio clítico del *corpus* niseno que analizamos: cf. cap. cuarto, V, 5.

[643] M. Nespor -I. Vogel (1986) 169. Véase la constante confusión de fonología por prosodia, además del estatuto curioso de las clíticas.

[644] Cf. B. Hayes (1989) 237 -244, cit. por M. Nespor -I. Vogel (1986) 169, que exponen esta teoría del grupo clítico: 169 -190.

[645] Cf. A. H. Sommerstein (1973) 164-166. Estudia varias reglas de la acentuación en relación con las enclíticas, justificando en su regla nº 213 que la última sílaba de una clítica se acentúa ante otra enclítica posterior.

[646] Cf. K. J. Dover (1960) 16. Explica la tendenca como un compromiso entre la matriz prosódica y el inicio del sintagma *(between pattern and principle).*

Con todo sólo en el estudio concreto del texto podremos aplicar esta posibilidad, ya que, en abstracto, no podemos sino enunciar el criterio. De hecho, no considero grupo clítico la secuencia de dos proclíticas o dos enclíticas seguidas, sino únicamente cuando se compone como proclítica y enclítica, ambas sin más dependencia en el contexto inmediato[647]. Así, una clítica, o se adscribe al lexema que le sigue (como un "prefijo" prosódico) en cuanto proclítica, o depende del lexema precedente (como un "sufijo" prosódico) en cuanto enclítica, o forma un grupo clítico (proclíticas y enclíticas conjuntamente) con una función sintáctica peculiar y su marca prosódica respectiva, el acento. En ese caso, no es la clítica la que lleva el acento, sino el grupo clítico como tal, que forma entonces, circunstancialmente, una palabra prosódica de contenido gramatical (normalmente conjuntivo o subjuntivo, con restos anafóricos o adverbiales)[648]. La costumbre de acentuar las enclíticas bisílabas no es sino una convención sin valor prosódico[649].

---

[647] Cf. Ch. Bally (1945) 106 y 114-116, para los grupos enclíticos.

[648] Para el valor sintáctico de las partículas, cf. F. R. Adrados (1992) 748 -749.

[649] Cf. A. H. Sommerstein (1973) 161 -163.

6.- PROSODEMA INTERSINTAGMÁTICO: RELACIÓN Y CONTRASTE DE PALABRAS EN LA FRASE.

Hemos llegado, en el nivel prosódico anterior, a definir el sintagma (la palabra prosódica) como unidad compuesta de sílabas contrastadas entre sí. Unidad que, desde el punto de vista paradigmático, se compone de morfemas y constituye la base de la sintaxis y, desde el punto de vista rítmico, compone las sílabas en secuencias (por acción del acento). Recordamos, sin embargo, que, desde el punto de vista prosódico no podemos dar por supuesto que sea idéntica la matriz rítmica del sintagma que reúne sus sílabas y las contrasta mediante la cantidad silábica con la del sintagma que las reúne y contrasta mediante la acentuación (sea ésta exclusivamente tonal o también intensiva o cuantitativa, desde el análisis fonético). No es nuestro objetivo actual resolver esta cuestión pero dejamos sentado que para acercarse a la salida habrá que estudiar conjuntamente en cada estado de la lengua el análisis paradigmático, el sintagmático y el rítmico y comprobar hasta qué punto coinciden o evolucionan conjuntamente morfemas, sintagmas y matrices prosódicas, con todo un arco de transiciones. Acabamos de ver que más que un cambio fonético en el acento (del rasgo melódico al rasgo intensivo) lo que subyace es un cambio prosódico: el mismo prosodema intersilábico ha dejado de ser desempeñado por la cantidad silábica para serlo por el acento (categoría prosódica, no fonética) y será la diferente unidad marcada la que nos lo indique.

La unidad marcada por el acento -la palabra prosódica, sintagma de morfemas marcado por un acento prosódico- será la base del ritmo en toda la época bizantina y, como veremos, ciertamente del ritmo de Gregorio de Nisa. La época suya es interesante por la confrontación artística entre la reacción purista de aticistas y sofistas al viejo estilo con los primeros ejemplos de un nuevo estilo (lo hemos constatado en el capítulo primero, VIII). Ya hemos tratado la palabra prosódica y a su marca acentual, ahora proseguimos el estudio de las relaciones prosódicas con la que se unen y contrastan sintagmas (marcados acentualmente), relación en la que intervienen las modulaciones tonales, el orden sintagmático y las pausas. En este nivel ya, pasamos a un nivel prosódico superior que combina y estructura las unidades prosódicas anteriores (palabras) en una nueva: la frase.

A.- El orden.

El orden ha representado ya un papel prosódico importante, puesto que orden es la estructura intrasilábica (puesto fijo de vocal en el centro y consonantes en los márgenes) y orden es el contraste intersilábico que establece la sucesión alternante de sílabas sin marca (ligeras o átonas) y sílabas marcadas (pesadas o tónicas). Pero este tipo de orden casi se percibe porque sus unidades no tienen relevancia rítmica (los fonemas que componen las sílabas) o no tienen pertinencia paradigmática (las sílabas que componen sintagmas). Sin embargo, el orden de sintagmas se percibe ya tanto rítmica como paradigmáticamente, pues esta unidad prosódica lo

es también rítmica y paradigmática (de manera distinta, como decíamos, en el sintagma prosódico de morfemas y en el de palabras).

El orden al que nos referimos ahora será pues el orden de sintagmas o palabras prosódicas. Y en sí, una ordenación de estas unidades marcadas por un acento no puede ser sino con un criterio simple -en una sucesión lineal no hay más orden posible-: el de precedencia. Así, o bien el sintagma determinante precede al determinado, o viceversa. El griego antiguo mantiene como significativo el orden de precedencia del determinante sobre su núcleo, dejando así que los sintagmas más importantes ocupen los últimos puestos. Vimos que esto tiene un sentido rítmico importante, ya que es en el final cuando se percibe la sensación del conjunto (tanto de contenido como en la expresión), como también cobra sentido psicológico la mayor facilidad de recuerdo de lo recién escuchado sobre lo más lejano.

El desarrollo de los artículos, preposiciones y conjunciones parece que ha tenido que ver con la pérdida de la importancia prosódica y sintáctica del orden sintagmático, aunque perdure su importancia rítmica, como se ve por las cláusulas. En su origen estas partículas bien pueden ser fruto de la pertinencia del orden: un morfema que se sitúa siempre en posición precedente o posterior hasta que, por asociación, tomen la función en su misma forma; entonces se haría redundante sintáctica y prosódicamente el orden hasta entonces pertinente, que quedaría así disponible para la variedad propia de las posibilidades de la norma artística.

Quedan todavía en la época que estudiamos importantes trazos del orden griego antiguo en la posposición de las frases importantes, de los verbos en la frase y del núcleo (nominal o verbal) en los sintagmas, pero la importancia paradigmática del orden griego arcaico (marca de determinante, posición fija de morfemas) ha desaparecido en la época imperial. Ahora se estudiará el orden de palabras dentro de las figuras estilísticas y no en el cuerpo de la gramática[650].

De la existencia de este doble nivel era ya consciente Cicerón que utiliza la expresión orden natural para aquel que es propio del sistema en cada lengua, mientras el hablante puede respetar o alterar ese orden básico con un fin expresivo, impresivo o estético:

> "In coniuctis autem verbis triplex adhiberi commutatio potest non verborum sed tantum modo ordinis, ut cum semel dictum sit directe, sicut natura ipsa tulerit, invertatur ordo et idem quasi sursum versum retroque dicatur, deinde idem intercise atque permixte. Eloquendi autem exercitatio maxime in hoc toto convertendi genere versatur"[651].

---

[650] Un trabajo definitivo sobre la pertinencia prosódica y la relevancia estilística del orden de palabras, cf. G. Morocho Gayo (1984) 141-175.

[651] M. T. Cicerón, *Part. orat.*, 7, 24; cit. por J. Luque Moreno (1976) 389. En esta comunicación estudia el autor la teoría gramatical y retórica latina sobre el orden de palabras.

B.- La entonación.

Los sintagmas se vertebran de un modo mucho más seguro y definitivo con las modulaciones tonales. La diferencia entre acento y entonación es prosódica, secundariamente fonética: los mismos sintagmas con las mismas modulaciones tonales se dirá que llevan acento si esas modulaciones tonales sirven para relacionar y contrastar las sílabas -prosodema intrasintagmático- mientras se dirá que lleva entonación si sirve para relacionar y contrastar ese sintagma con el precedente y el sucesivo en el conjunto de la frase -prosodema intersintagmático-. Por ello decíamos que un sintagma cuantitativamente estructurado puede llevar entonación (que relacione este sintagma con sus vecinos) pero no acento (que o se identifica con la marca cuantitativa y es innecesario o contrasta con ella y destruye entonces el orden de la secuencia prosódica).

La entonación es, pues, la modulación tonal que realiza el prosodema de relación y contraste intersintagmático, que puede también funcionar paradigmáticamente como indicador de las modalidades de frase. Y esto es posible porque unas son las unidades sintagmáticas que contrasta (sintagmas) y otras las paradigmáticas que define (proposiciones). En un sistema prosódico donde el sintagma se marca con acentos, la función de la entonación se realiza desde esas sílabas tónicas; donde el sintagma es marcado por la sílabas pesadas, la entonación tiene posibilidad de realizarse desde una posición fija (última sílaba, penúltima, antepenúltima) o variable (en ciertas sílabas pesadas -como el circunflejo- o en ciertos morfemas nucleares -como el substantivo o el verbo personal-). Donde la entonación está fijada por el lugar acentual es posible su uso paradigmático para indicar la modalidad de la frase, donde está al servicio de la estructura prosódica o sintáctica del sintagma, la modalidad de la frase se expresará por otros recursos: inversión del orden (en los interrogativo o exclamativos) o conjunciones enclíticas con fuerte valor modal. Son usos sintácticos que fueron desapareciendo del griego -y del latín- conforme se avanzaba el acento, y quedaba libre la entonación para desempeñar estas funciones.

Así, en las lenguas actuales, modalidades[652] como la pregunta, la implicación, la continuación o la interrupción del mensaje, la finalidad, el mandato, la exclamación, la inclusión o paréntesis, la simple enunciación, el conjurar, la modalidad vocativa, es decir todo tipo de modalidad de frase -constitutivo necesario de la oración- se encomienda a la modulación tonal desde las cimas tónicas de los sintagmas implicados.

Desde el punto de vista fonético, la entonación se realiza mediante intervalos tonales, que varían entre intervalo de tercera, de quinta y de octava en la escala diatónica. Con estas diferencias se relacionan los sintagmas -marcados por la tonalidad más baja o más alta, respecto al anterior o al siguiente. Los ascensos y descensos pueden marcar un mismo

---

[652] Cf. P. Delattre (1966) 81-102 un tipo de clasificación; otro posible en A. García Calvo (1979) 180- 255, que distingue entre las modalidades primarias y las secundarias o mixtas.

sintagma, que será así destacado, o como sucede con el sintagma inicial de la frase, marcarlo con el tono ascendente, o el final, con el tono descendente.

> "La entonación (en niveles perceptivos y lingüísticos) significa una unión inviolable de las alteraciones de la elevación del tono de la voz o de la melodía de los órganos articulatorios, de la diferenciación o percepción de las palabras o su acentuación en las combinaciones de palabras y frase (en las oraciones habladas), de la duración, el ritmo y la pausa en las frase, del timbre de la voz o de un colorido emocional propio de las frase.
>
> Además esta unión sirve al que habla, basándose de una manera adecuada en la estructura formal y gramatical de la oración y en su composición léxica, para expresar adecuadamente las ideas, los sentimientos, las emociones y las diversas relaciones modales de lo que se manifiesta"[653].

C.- La pausa.

Un último recurso para definir y diferenciar sintagmas es la pausa. Es claro que el contraste más simple posible (de uso importante también en el ritmo musical) es el que se da entre el sonido y el silencio. Por ello, la secuencia organizada de sonidos se delimita y determina muy eficazmente por el silencio, que corta la secuencia. Se ve así que no tiene sentido estudiar el ritmo lingüístico sin estudiar los silencios (lugar y duración) en relación con las unidades rítmicas.

> "La lectura, y cualquier acto de comunicación oral, se basa en un ritmo que vienen señalado por las pausas impuestas por la respiración y la limitación de la memoria humana, que no permite la retención de mensajes muy largos. Como consecuencia de ello la cohesión de los mensajes es condición indispensable para su comprensión. Ahora bien, las pausas se producen en aquellos lugares en los que el curso del sentido sufre interrupción. Dicho en otras palabras, un texto oral está compuesto por unidades más pequeñas de comunicación que están señaladas por pausas [...] Lo importantes es que (estas unidades enunciativas) constituyan unidades de sentido, de modo que los elementos que los componen estén en relación sintáctica y de significado entre sí"[654].

Así, la pausa tiene un primer, y no por elemental poco importante, fundamento fisiológico o articulatorio: no le es posible al hombre pronunciar secuencias silábicas de más de ocho sílabas sin detenerse mínimamente a respirar. Lo cual determina el grupo espiratorio máximo.

---

[653] V. A. Vasilyeu (1965 137, cit. por A. Quilis (1981) 338-339.

[654] I. R. Alfageme (1989) 237.

Un segundo fundamento es el prosódico, ya que los contrastes silábicos se debilitan en proporción directa a la longitud de la secuencia silábica: es necesario delimitar las unidades prosódicas y poder así caracterizarlas bien sea como secuencias de pesadas y ligeras, bien sea como de tónicas y átonas. Puede desempeñar, pues, la función de prosodema intersintagmático, aunque por su fuerza contrastante se reserva, sobre todo como marca de fin de frase.

Puede tener también uso sintáctico si se da valor estructural a los silencios, como es el caso del fin de proposición realizada como frase (toda proposición termina con la pausa -pero no toda pausa indica fin de proposición-), o a la prohibición de pausa, como es el caso de la determinación o regencia sintáctica -entre el determinante y su núcleo sintáctico nunca se da silencio (genitivo y su substantivo, preposición y su término, adjetivo o artículo y su substantivo, y otros casos)-.

Cuando hablamos de pausas tenemos que aclarar que nos estamos refiriendo a una realidad fonética, la interrupción del sonido, que puede ser más o menos prolongada: no es lo mismo el tomar aliento sin más, que el detenerse, y éste por más o menos tiempo. Pero lo que tratamos es de encontrar las categorías prosódicas (y las pausas no lo son), categorías sintagmáticas y estructurales, que, aunque tienen rasgos fonéticos, se definen por sus contrastes en el discurso. Acabamos de ver las modulaciones tonales con esta misma función prosodemática, y hay que decir que pausas y tonos (rasgos fonéticos) se presentan unidos, se combinan y refuerzan para desempeñar la misma misión prosódica: marcar los límites de los sintagmas y vertebrarlos en la unidad superior que es la frase (la proposición sintáctica llamada a realizarse como oración).

Por esto se habla de *prosodema de juntura*[655] o de frontera en cuanto que este fenómeno prosódico afecta a las secuencias caracterizándolas con un tono descendente o con pausa (y tono). El estudio de las fronteras

---

[655] Cf. B. Malmberg (1969) 13. Los entiende con función demarcativa y unificadora, al mismo tiempo, y significativa, porque provocan diferencias semánticas en la frase o en la palabra. Establece dos niveles demarcativos, el acentual (delimitación intrasilábica) y el delimitativo (repartición de fonemas en cada sílaba). Su realización física la concibe como redundante, con toda su importancia. Aunque hay algunos rasgos fónicos de frontera silábica, lo importante acaba siendo para él la actitud del hablante.También el acento y la entonación se estudian aquí. Veíamos que una clasificación general de la prosodia con el criterio de las realizaciones físicas de los prosodemas no es demasiado útil, si no se da prioridad a su clasificación funcional (sintagmática), pero tampoco podemos construir una prosodia hecha de relaciones puras desenraizadas del material fonético concreto. Yo no veo necesidad de considerar los prosodemas como si fuesen unidades prosódicas, ya que son las relaciones abstractas que causan esas unidades (sílabas, palabras y frases). Por esto todo prosodema es de juntura en cuanto que la requiere una vez que determina y relaciona la unidad prosódica concreta.

prosódicas es interesante[656] siempre que no se haga con criterios fonológicos[657], sino sintagmáticos.

Por todo ello, prefiero hablar de las cesuras[658] -categoría rítmica de importancia[659]- para acuñar el modo fonético en que se realiza el prosodema intersintagmático, mediante la combinación de diversos tonos (sostenido, descendente, inflexión tonal, suspensión desde arriba) y diversas pausas (de respiración o de espaciamiento). De hecho, tono y silencio están estrechamente vinculados, ya que la suspensión intencionada del sonido siempre comporta determinada ejecución melódica, que prepara el final. Por ello, la cesura de palabra prosódica y la cesura de frase se realizarán con variadas posibilidades de entonación y de pausas. Lo importante no serán sólo sus datos fonéticos absolutos (altura tonal de intervalos, tiempo cronológico del silencio) sino sobre todo -lógico en unidades prosódicas- los relativos: la altura tonal respecto al sintagma anterior o al siguiente, la modulación plana o inflexiva, la pausa más larga o más breve que la precedente. Todo esto se verá mejor en el contexto unitario de la frase entera que culminan y delimitan.

---

[656] Cf. los trabajos que editan M. Aronoff y L. Kean (1980) sobre fenómenos de juntura.

[657] Los estudios de A. M. Devine y L. Stephens, interesantes por otra parte, se resienten de esta confusión: "On the phonological definition of boundaries". Las fronteras son sintagmáticas, no paradigmáticas.

[658] La diferencia entre pausa y cesura no es tanto la duración cuanto el valor que cada una representa desde el punto de vista rítmico. Cf. T. Navarro Tomás (1966) 39 -40.

[659] Cf. S. Mariner Bigorra (1971) 314-322.

7.- LAS UNIDADES RÍTMICAS EN LA ORACIÓN COMO FRASE.

Desde el punto de vista de la elocución, -plano de la realización- podemos presentar una serie de unidades rítmicas, en división y concatenación sucesiva (teniendo presente que cada unidad superior puede estar formada por una sola inferior): el discurso, el párrafo y la oración. El discurso será el texto de un decurso hablado, escrito o cifrado, que tiene lugar entre el comienzo de la comunicación por parte del emisor y su final absoluto (porque, por su parte, terminó la comunicación). En el caso de un diálogo se tendrá en cuenta que emisor y receptor son alternativos, por lo que se considera cerrado el discurso cuando termina el acuerdo recíproco de comunicación. Esta unidad convencionalmente absoluta puede tener partes, párrafos, dispuestos sucesivamente, en los que se percibe una cierta unidad temática, sintáctica y declamativa. El discurso, con sus párrafos más o menos numerosos, son siempre reductibles a oraciones. Consideramos oración la unidad de comunicación entre dos pausas con estructura de entonación, sintagmas y mensaje completos. Estas unidades "de realización" (párrafo, texto, etc.) pueden tener consecuencias lingüísticas en cuanto contexto y situación, y en este sentido, son importantes. Sin embargo, desde el punto de vista estructural son unidades reductibles a la frase-proposición (oración)[660].

Hasta aquí el plano de la realización, ya que en el plano de la estructura las unidades más extensas que la oración (párrafo o capítulo, discurso) no se diferencian con recursos gramaticales sino convencionales (de tradición literaria o normativa), conscientemente intencionados: gestos, unidad temática, frases clausulares, disposición tipográfica[661]. Igualmente todas las unidades rítmicas superiores a la frase pueden ser reductibles a ella, como a la estructura proposicional en el sistema las unidades de asociaciones.

Y como unas son las unidades estructurales y otras su forma de ejecución real y concreta, llamaremos oración a la realización de la proposición (unidad paradigmática) estructurada como frase (unidad sintagmática)[662]. Como unidades estructurales, son tan lingüísticas y

---

[660] Recuerdo la terminología que estoy utilizando: en el sintagmático las unidades básicas son la sílaba, palabra prosódica y frase, como en el paradigma fonema, morfema y proposición, y en el de la realización sólo la oración, como unidad sintética (del sistema y de la realización) en la que un enunciado (unidad analítica semántica) cifrado proposicionalmente (unidad analítica sintáctica) se realiza mediante una frase (unidad analítica prosódica). Cf. para esta terminología E. Alcaraz -M. Martínez Linares (1997) 201-202; 253; 394-415.

[661] "el bloque de simultaneidad convencional de nivel más alto, señalado con marcas musicales no intencionadas, sino al menos medio gramaticales" es la frase como unidad de entonación. (A. García Calvo [1979] 127).

[662] Se hace constar que siempre que hablamos de oración en este trabajo nos referimos a la unidad de realización lingüística mínima, cuando decimos proposición nos referimos a su

sistemáticas las paradigmáticas (proposición, morfema, fonema) como las sintagmáticas (frase, sintagma, sílaba) y, ambas conjuntamente, en recíproca interdependencia, se realizan "materializándose" en el plano de la realización, en el habla. Merecerá la pena que me detenga un momento a justificar esta terminología que adopto para evitar, en todo momento, la confusión del planos analíticos.

La primera dificultad terminológica la constituye la heterogeneidad de las categorías en las principales lenguas modernas: mientras el inglés distingue entre *clause, sentence* y *speech*, que equivalen respectivamente al francés *proposition, phrase, discours*, en alemán y español se prefieren términos más sintéticos como *Satz* y *oración*[663]. No es que no tengamos otras categorías posibles, el único problema es que expresiones españolas como *frase, cláusula, proposición, sentencia, oración*, no significan lo mismo que sus homófonos en las otras lenguas. Por ello, aunque haga referencia al sentido en otros ámbitos, tendremos que perfilar una terminología acorde con el sistema español y específica para las ciencias del lenguaje.

Oración es una categoría tradicional y básica pero sintética, por ello me parece confuso usarla para referirse a las unidades analíticas propias del eje sintagmático *(frase)* o paradigmático (*proposición* sintáctica[664] -en sentido francés- y semántica -en sentido inglés[665]-). Además de esta mezcla de niveles, resulta contradictorio definir la oración sobre todo por su independencia[666] y tener que hablar luego de "oración" principal y "oración" subordinada, de oración simple y "oración" dependiente, etc[667]. Se define

---

estructura paradigmática y cuando hablamos de frase estamos hablando de su estructura sintagmática prosódica.

[663] Cf. A. Martinet (1985) 124. Una lista de los términos equivalentes en inglés, alemán y español, cf. W. Welte (1974) 725 -750.

[664] "El término *proposición* se ha venido utilizando en las gramáticas del español como opuesto, en algún sentido, a *oración*. De ahí que su alcance específico en cada teoría gramaticcal dependa, en gran medida, del significado que se dé, así mismo, al término oración". (E. Alcaraz -M. Martinez Linares [1997) 471)

[665] Soy consciente de que la lingüística de habla inglesa al *syntactic object* lo llama *sentence* mientras al *semantic object* lo llama *proposition*: cf. Th. Lewandowski (1973) 280 y W. Welte (1974) 503. Con todo, prefiero seguir la terminología francesa, acuñada propiamente por escuelas de lingüística, más que esta terminología inglesa, más reciente pero acuñada para la lógica formal y la filosofía de los actos lingüísticos. Con todo y para no confundir procuro añadir el adjetivo *sintáctica* cuando hablo de *proposición*.

[666] "Unidad máxima de descripción gramatical y de comunicación dotada de significación plena que no pertenence a otra unidad mayor [sic] y está formada por un sujeto, predicado (de diversos tipos) y otros constituyentes inmediatos. Sintácticamente se caracteriza por su independencia [sic] y, semánticamente, refleja la actitud del hablante [...] lo que da lugar a diferentes clases de oración. Así, la oración, gramatical por definición, es toda expresión articulada con autonomía sintáctica y semántica". (R. Cerdà Massò [edd.] [1986] 217).

[667] Un modo distinto de pensar, manteniendo la terminología tradicional, Dubois, J. -Giacomo, M. -Guespin, L. -Marcellesi, Ch. -Marcellesi, J. B. - Mével, J. P. (1973) 457: "Algunos autores distinguen la *oración* (todo conjunto de palabras con sentido completo) de la

mejor la oración de un modo coherente como la unidad lingüística independiente que organiza en frases prosódicas las proposiciones sintácticas para comunicar y expresar un sentido completo. Es importante preservar en español el uso sintético de esta categoría (de modo análogo a la palabra), ya que se logra integrar en ella varias categorías analíticas: la proposición sintáctica (compuesta de morfemas y sintagmas), el enunciado[668] representativo, expresivo o impresivo con sentido completo (nivel semántico) y la frase prosódica (compuesta de incisos y palabras prosódicas).

Por *proposición* entendemos la estructura gramatical, sintáctica, propia de la oración[669]. Así toda estructura de sintagma sujeto y predicado es una proposición sintáctica, ya se analice como única en la oración simple o como varias, yuxtapuestas o coordinadas (oración compuesta), o como el desarrollo de unas injertadas en otra (oración compleja)[670]:

> "*Proposición*: 1. En semántica lógica, contenido expresado por una oración cuando se utiliza para aseverar algo. 2. Morfosintaxis. Unidad lingüística, a veces llamada también cláusula, caracterizada por tener estructura oracional y carecer, en cambio, de independencia sintáctica, semántica y fonológica, lo que la distingue de la oración como unidad completa e independiente. Desde el punto de vista sintáctico se halla necesariamente en relación con las otras proposiciones mediante los enlaces correspondientes, en un plano de igualdad, cuando se suman y dan lugar a la coordinación, o de desigualdad, cuando una proposición se inserta en otra como elemento constitutivo de la misma y se da lugar a la subordinación. La coordinación engendra la llamada oración compuesta; la subordinación, la oración compleja. Semánticamente carece de independencia por no ser unidad comunicativa, pues su sentido constituye sólo una parte del conjunto oracional [...] Fonológicamente [sic, por prosódicamente], la entonación se acomoda a la de la

---

proposición (conjunto de palabras compuesto por un sujeto y un predicado, sero subordinado a otra proposición [sic]). De este modo, la oración se diferencia de la proposición en que la oración puede estar compuesta de una o varias proposiciones. Es, sin embargo, más frecuente hablar de oración simple en el primer caso y de oración compleja o compuesta en el caso de la oración formada por varias oraciones [sic] unidas entre sí por relaciones de dependencia". Pero creo que no ha entendido la dificultad de coherencia que planteo, ni que la oración y la proposición están en diverso nivel analítico, por lo que presenta estas categorías de un modo inexacto.

[668] El sentido semántico de la frase, la aserción o el enunciado de un juicio, el sentido filosófico de una oración se llama *enunciado* en algunos autores españoles e ingleses: cf. W. Welte (1974) 192-193 y R. Cerdà Massò [edd.] (1986) 100.

[669] Cf. F. Lázaro Carreter (1953) 337 acepción 1. Es el sentido del uso francés, frente al inglés *clause* o *sintactic sentence.*

[670] Cf. Th. Lewandowski (1973) 147-148 y G. R. Cardona (1988) 228.

oración, por lo que el tonema final de la proposición es ascendente e indica que la comunicación no se ha completado"[671].

El adoptar esta categoría nos permite, además de evitar la incoherencia aludida en torno a la independencia de la oración, distinguir el nivel sintáctico de la modalidad de frase, ya que ambos son los componentes últimos de la oración. Además, no todos los sentidos de la oración son identificables como juicios de una proposición lógica, ya que el sentido impresivo, el expresivo y el poético escapan a la representación matemática y formal.

"1. Se emplea a veces el término *proposición* para designar las oraciones elementales, cuya reunión por coordinación o subordinación constituye la oración real: la oración [ésta elemental] está formada por un sujeto y un predicado [...]. Semánticamente, existe una proposición siempre que existe una enunciación de un juicio. [...]. 2. En lingüística se llama proposición al núcleo de la oración básica. Si se define la oración Σ mediante Σ→ Mod + P donde Mod es un constituyente que indica la modalidad [...], P será el núcleo o la proposición P→SN + SV, es decir, que el núcleo P está formado (se reescribe) por la cadena sintagma nominal con sintagma verbal"[672].

Con todo, de las hasta cinco acepciones son posibles para esta categoría[673], sólo usamos una, en sentido sintáctico y lingüístico, no en sentido semántico o lógico[674]:

"3. [...] siguiendo a Bello (1981) denominan proposición a toda estructura de sujeto y predicado, con independencia de su funcionamiento"[675].

---

[671] R. Cerdà Massò [edd.] (1986) 240 -241.

[672] Dubois, J. -Giacomo, M. -Guespin, L. -Marcellesi, Ch. -Marcellesi, J. B. - Mével, J. P. (1973) 504 -505.

[673] La base común a todas ellas es toda unidad gramatical analizable como compuesta de sujeto y predicado. Así proposición puede ser: 1) Toda unidad gramatical de sujeto y predicado integrada en una unidad superior ("oración" subordinada). 2) Cualquiera unidad gramatical de sujeto y predicado que no forme enunciado ni oración independiente ("oración" coordinada y subordinada). 3) Toda unidad gramatical de sujeto y predicado con independencia de su funcionamiento en la oración (toda estructura sintáctica de oración). 4) El contenido de un enunciado oracional declarativo. Es el sentido que se da al término en lógica formal. 5) El contenido de un enunciado oracional haciendo abstracción de la modalidad. Es una catgoría propia del ámbito lógico - lingüístico subyacente a un pensamiento completo, mientras que la oración correspondería a la manifestación externa de una o varias proposicones. Cf. . Alcaraz -M. Martínez Linares (1997) 471 -472.

[674] Cf. R. Cerdà Massò [edd.] (1986) 240 .

En cuanto a la categoría *frase*, que venimos utilizando, aunque tiene una cierta imprecisión[676], sí que puede servirnos para describir esa unidad sintagmática, prosódica y sintácticamente organizada, que estructura sintagmas hasta construir la oración (frase de frases). De hecho es este un sentido adecuado a la noción francesa, mientras en inglés equivale más bien a nuestra palabra prosódica[677].

A.- Unidades prosódicas: contrastadas y unidas en la frase.

El estudio de la frase como unidad compuesta de palabras prosódicas y marcada con una entonación determinada será básico en toda investigación sobre el secreto del ritmo del lenguaje. Aunque no podemos detenernos demasiado en consideraciones teóricas[678] sobre estas unidades, es interesante constatar desde nuestra experiencia con la propia lengua materna los recursos prosódicos del ritmo antes de pasar a su estudio en otra lengua extraña.

La unidad mínima que es al mismo tiempo de estructura y de realización es la oración, por lo que será la categoría fundamental tanto para un análisis lingüístico como artístico del lenguaje poético. La oración, desde el punto de vista paradigmático, se analiza con la estructura sintáctica de proposición -común a la "oración" independiente, a la coordinada y a la subordinada- que implica, desde el punto de vista sintagmático, una estructura prosódica de frase. Se puede, pues, definir la oración como la estructuración de la figura proposicional en el esquema prosódico de frase. Podremos ver así, en acción, todos los prosodemas que hemos relatado precedentemente.

La frase, como unidad sintagmática, estará marcada en su término por una cesura de proposición -pausa final, con entonación normalmente descendente (salvo las modalidades que invierten concretamente el sentido tónico)- y en su comienzo con una elevación del tono desde el arranque normal. Esta unidad prosódica está al servicio de la demarcación de la proposición como unidad sintáctica. En el caso de una oración compuesta por dos o mas proposiciones tendremos las correspondientes estructuras de

---

[675] E. Alcaraz -M. Martínez Linares (1997) 471.

[676] "Morfosintaxis. Término de utilización múltiple por el que se designa la oración, el sintagma, el período o el enunciado. Cualquier conjunto de palabras dotado de significación [...]".(R. Cerdà Massò [edd.] [1986] 123).

[677] "1. En terminología procedente de la lingüística de habla inglesa, *frase* equivale a *sintagma*. 2. Así mismo, *frase* se ha utilizado, especialmente en la lingüística francesa, como equivalente a oración, en cualquiera de sus variantes". (E. Alcaraz -M. Martínez Linares [1997) 253)

[678] Por otra parte, son desatendidas incluso en la bibliografía lingüística: cuanto mayores son las unidades prosódicas, más difícil se vuelve su análisis desde una mentalidad paradigmática.

frase que habrán neutralizado el prosodema final (en las proposiciones interiores) realizándolo sólo en la última: la frase se define por ser un conjunto finito de modulaciones, es decir la sucesión variada de tonos marcada en su fin por un tono determinado, que es marca de fin.

La realización fonética de estas modulaciones de frase que marcan su comienzo, estructuran su desarrollo e indican su final se da mediante la caída melódica entre la penúltima y la última cima tonal (o bien lo contrario en los modos de entonación inversos, como la interrogación o exclamación). El tono fundamental sufrirá alteraciones de tercera, quinta u octava en la escala diatónica, fundamentalmente, a lo largo de las inflexiones de la frase. Lo que es claro es que el intervalo final no puede ser menor de una quinta, ya que, en caso contrario, se confundiría con el discurso, que usa las modulaciones de menor altura melódica para su estructura interna y para la modalidad de las frase formantes. El intervalo de octava se usará como modo enfático del tonema final y cuando las modulaciones internas a la frase hayan utilizado ya el intervalo de quinta. El intervalo de tercera será el propio de la marca de palabra sintagmática. Si hay algún otro intervalo, se usará enfáticamente o en relación con los anteriores. Junto con estos intervalos melódicos interviene otro factor, el registro musical: ascendente o descedente o sostenido[679].

Concretando, tenemos una primera marca de la frase que es el intervalo de octava (en modulaciones enfáticas) o al menos de quinta con registro descendente. En el nivel siguiente, entre la frase y la palabra sintagmática, la entonación de inciso, en la que el tonema final usa un intervalo nunca mayor de quinta y con registro sostenido, dejando la entonación pendiente. En el último nivel entonativo, tenemos la palabra sintagmática con un intervalo mínimo (de tercera) y registro sostenido. Llamamos acento a ésta relación prosódica, con cesura de palabra (sin pausa) e intervalo tonal mínimo; entonación de inciso, con cesura (pausa potestativa) e intervalo tonal intermedio, la que marca el inciso (reunión las palabras prosódicas); entonación de miembro, con pausa obligatoria y tonema sostenible (descendiente pero neutralizable), la que marca la frase (reunión de incisos) que compone la oración; entonación de período, con pausa final y tonema descendente necesario, la que reúne las posibles frases como una sóla en la oración. Pueden multiplicarse las unidades y establecerse diversas modulaciones entre sí, pero son todas reductibles a éstas. Igualmente pueden darse casos en los que una unidad superior esté compuesta -y se identifique materialmente, por tanto- de sólo una unidad inferior: la oración simple se compone de una sola frase, como la frase unimembre de un sólo inciso o puede haber incisos de una sola palabra prosódica. Cuando el colon sea él solo un período se terminará con pausa final de frase, en cambio, cuando -como será lo más normal- el período sea formado por dos miembros (un colon o más en cada semiperíodo) tendremos cesura de período con pausa final y tonema descendente final

---

[679] Cf. A. García Calvo (1979) 121-135. Aunque no siempre me parece adecuada su terminología es muy sugerente su tratamiento de la entonación.

sólo tras el último colon, mientras el semiperíodo o los períodos menores se marcan con la pausa menor obligatoria y el tonema descendente sostenido.

Mediante este juego de tonos es posible articular prosódicamente las palabras sintagmáticas en incisos (palabra de palabras o minifrases dependientes) y los incisos en frases como las frases en oraciones. De entre éstos, unos tonos son de realización obligatoria, con función prosódica -como mantener la proporción entre la unidades-, mientras otras variaciones y registros posibles sirven para caracterizar el habla o la norma[680].

B.- Unidades rítmicas: variables y alternativas en la oración.

Ciertamente el ritmo pertenece, por una parte importante, al plano de la realización -como se ha visto-, pero, por otra, el ritmo del lenguaje se sitúa dentro del plano estructural por el tipo de unidades que requiere. Espero haber demostrado que el análisis del ritmo lingüístico se basa sobre elementos estructurales (que tendrán ejecución fonética física, pero que no *son* esa ejecución), y que esos elementos son las unidades prosódicas, caracterizadas por las relaciones fonéticas sintagmáticas que llamábamos prosodemas. Para situar más correctamente este fenómeno creemos que lo importante es situarlo en el campo de la norma, campo creativo donde las unidades prosódicas (estructurales) caminan hacia su realización elocutiva en el habla a través de todo ese mundo de las tradiciones culturales, retóricas, poéticas, artísticas y espirituales de toda la comunidad isoglótica, tanto en el espacio (la *ecumene* griega, en nuestro caso), como en el tiempo (pervivencia de modelos clásicos, reacciones modernistas o arcaístas).

Aquí, las unidades ritmables son necesariamente las prosódicas: las sílabas o las matrices acentuales distribuídas en palabras sintagmáticas organizadas en frases. Pero, en cuanto unidades rítmicas serán configuradas además de por el sistema prosódico por la norma artística. Se justifica así, en definitiva, que sólo un estudio concreto del texto pueda resolver en cada momento, para cada autor y texto, la cuestión.

Así describe con acierto A. Quilis la diferencia entre dos ritmos lingüísticos contemporáneos:

> "El ritmo inglés es lo que podríamos llamar un ritmo acentualmente acompasado: los acentos primarios de una oración van situados a intervalos aproximadamente iguales, sin consideraión del número de sílabas inacentuadas que se encuentran entre ellos. [...] El español, por el contrario, tiene un ritmo silábicamente acompasado: la sílaba es la que marca el compás"[681].

---

[680] Cf. A. García Calvo (1979) 154-169.

[681] A. Quilis (1992) 160-161.

No creo que sea necesario distinguir entre poesía y prosa a efectos de análisis prosódico, ni rítmico[682]: son los mismos factores usados con una alternancia regular y patente o irregular y latente.

Como hipótesis genética hemos avanzado que considerábamos probable la pervivencia de la rítmica griega, mientras no se demuestre lo contrario, aunque constatábamos la transformación de sus unidades y elementos (fruto de la evolución del sistema).

Es interesante cómo tener presente el ritmo griego actual[683], no tanto para anticipar sus criterios en nuestro texto cuanto para observar, en el análisis concreto, en qué medida pudieran reflejarlos. Por nuestra parte, vamos a analizar el texto elegido del Niseno mediante las categorías que hemos estudiado, sin adelantar acontecimientos, con una hipótesis conservadora, pero tampoco podemos rechazar por principio que algunos de estos fenómenos puedan darse ya en esta época. La palabra prosódica la descubriremos con cada acento prosódico y sus límites sintácticos; su realización fonética, el intervalo de tercera. Pero lo importante serán los segmentos silábicos que determine, que, combinados en la frase determinarán el ritmo: sobre todo el último acento de cada unidad, que es su eje rítmico.

El inciso será normalmente de dos o tres palabras prosódicas -no más, por la limitación sintagmática de las unidades contrastantes- y si pudiéramos oír su realización tendríamos un tonema de intervalo menor de quinta, con un registro sostenido y pausa opcional. St. Skimina (1930) sostiene que la prosa acentual griega (que gusta de átonas pares entre las tónicas) sería un desarrollo del ritmo natural de la lengua griega, que sitúa con frecuencia dos átonas entre dos tónicas y no la perseverancia de la métrica griega o un influjo de la acentual latina. Le seguimos en su prevención sobre los acentos "subsidiarios" y en su recomendación de estudiar los acentos *ad casum*, ya que hay palabras (como οὗτος, αὐτός, ἡμεῖς) que se acentúan o no según el contexto. Tendremos que ver si comienzan ya las cláusulas pares a tener rendimiento rítmico.

---

[682] W. S. Allen (1973) 104-105 distingue cuatro niveles de análisis rítmico: forma y estructura en métrica; composición y configuración en prosa.

[683] "La frase griega moderna obedece a un cierto ritmo de naturaleza cuantitativa [...] tiende a la sucesión de una larga y dos breves (una tónica y dos átonas). [...] La lengua evita, sobre todo, la sucesión inmediata de dos sílabas tónicas. Si esto tienen que ocurrir por algún motivo fonético (contracción) o sintáctico (grupo de palabras), se produce una disimilación acentual y el primer acento no se pronuncia, en beneficio del segundo. [...] En ese caso, el *grupo* se comporta como una palabra simple, fonética y semánticamente [...] la versificación moderna, diversa de la antigua, evita, ritmicamente hablando, la sucesión de dos marcadas, dos tónicas consecutivas, que supondría una ruptura del ritmo según *el retorno regular del acento dentro de las varias palabras del discurso* (Papanicolau). En casos semejantes uno de los acentos desaparece y la sílaba que lo lleva se cuenta como ligera [...] Además, puede ocurrir, en ciertos grupos donde hay dos acentos consecutivos, que o sólo el primer acento o sólo el segundo se mantengan, pero con diferencia de significado" (A. Mirambel [1959] 31-32).

El colon agrupa varios incisos -de uno a tres- al reunirlos fonéticamente por la marca final del tonema de intervalo de quinta, registro descendente y pausa obligatoria. Cuando el colon termine además período, el intervalo se puede hacer de octava y la pausa[684] obligatoria, mayor (lo suficiente para romper el ritmo con el período anterior). Las cesuras de colon y de período son tan decisivas rítmicamente que deben ser inequívocas, por lo cual habrá marcas prosódicas de cláusula mediante esquemas métricos o acentuales, toda clase de rimas[685] y *homoioteleuta* , y marcas prosódicas de comienzo -base y antibase- además de las estructuras sintácticas simétricas o correspondientes y del ritmo de contenido, con palabras clave.

Así llegaremos a la armonía de fondo y forma que define el arte en la prosa como ritmo: sucesión de discurso y suspensión de sentido. Y sus unidades estructurantes -al nivel rítmico- serán siempre: la oración con frases, las frases con incisos, los incisos con palabras. Y su nivel de análisis, la norma, donde confluyen unidades de sentido, unidades de expresión (sistema) y unidades de dicción (habla).

> "Porque el sentido del discurso es unitario e intemporal, pero el discurso mismo se desenvuelve en el tiempo. Para una exteriorización en sonidos no hay otra ordenación que la sucesiva; por lo tanto, sólo una dimensión con la limitación, además, de que, como el propio tiempo, no es reversible. En cambio, el sentido, aunque pueda referirse a cosas o sucesos en el tiempo o no, es por sí mismo intemporal. Esta diferencia de modo de ser entre sentido y expresión la salva como un puente el discurso -ésta es su función propia. Mientras se desenvuelve el discurso está el tiempo suspendido, por decirlo así; todos los miembros del discurso valen como exteriorizados al mismo tiempo. Esto es posible porque el hombre puede retener en la memoria lo oído anteriormente y coordinarlo con lo que viene después. Pero este supuesto significa a la vez una limitación. El tiempo no puede suspenderse por más

---

[684] Aunque son más eficaces los intervalos tonales para marcar las cadencias finales, no creo que se pueda rechazar la existencia de silencios o pausas como rasgo fonético para realizar ciertas cesuras finales, como hace A. García Calvo (1979) 122. La razón es que él desecha las pausas concebidas en datos cronológicos absolutos, pero hemos destacado que las pausas con función prosódica son hechos de carácter relativo, contextual: más breve o más larga que la anterior o la precedente. Puede verse en este autor un buen ensayo sobre la riqueza entonativa. No podemos, con una lengua como es la que estudiamos, avanzar en este sentido directo sin la ayuda imposible de un hablante real. Por eso seguiremos un camino indirecto, pero el único que tenemos, reconstruyendo cesuras y pausas.

[685] No hemos dedicado mucho espacio teórico a la rima por estar bien documentado su desarrollo y no presentar los problemas teóricos de los esquemas métricos, pero estarán presentes en nuestro texto todo tipo de paralelismo de timbre (asonancias, rimas internas y *homoioteleuta*). Haremos referencia en los comentarios al texto. Un buen estudio sobre el origen y desarrollo de la rima en griego, en la métrica tanto cuantitativa como acentual en E. Norden (1930) 815 -912.

trecho que el [que el] hombre es capaz de retener inmediatamente [como] impresiones momentáneas. [...] Entonces hay que descomponer el discurso en partes, que pueden considerarse como simultáneas. Estas piezas del discurso, dentro de las cuales está suspendido el tiempo, son las frases. [...] Como se desprende [por] deducción, la suspensión del tiempo [la longitud de las unidades de simultaneidad] está en inmediata conexión con la unidad del asunto comprendido. [...] Así pues la frase está determinada: a) en cuanto a la forma externa por la entonación; b) en cuanto a la forma interna por la suspensión del tiempo, y c) en cuanto a la función, porque dice algo. [...] Quien habla o escribe tiene que hacerse cargo de que hay un límite natural para la longitud de una frase. Depende de la capacidad receptiva del interlocutor, que, naturalmente, es algo diferente en cada hombre. Puede apoyarse la comprensión por medio de una clara estructuración rítmica y según el contenido de la frase. [...] Palabra y frase son miembros del discurso de índole especial: no es posible descomponerlas más. Esto no sólo significa que las partes que acaso puedan distinguirse en ellas no son a su vez palabras o frase, sino que no tienen en modo alguno existencia independiente"[686].

Más que discutir los detalles fonéticos, lo único que nos interesa en comprobar la persistencia del sentido prosódico y rítmico griego aunque hayan cambiado las unidades: los sintagmas y frases antiguas serán alargados, aunque sospechamos que se mantengan las mismas proporciones, ya que es el único modo de conservarse la armonía. Pero ya nuestro discurso rítmico quiere ser preferentemente práctico: es el mejor modo de comprobar la hipótesis de trabajo que nos servía de punto de partida antes de pertrecharnos de todo este salvoconducto prosódico.

C.- Conclusión.

Por nuestra parte, después de haberlas justficado teóricamente, sólo nos queda descubrir en el texto que analizamos cuál es el juego de cesuras, pausas y entonaciones que organiza el período y cómo se compaginan estas unidades estructurales (sílaba, palabra sintagmática y frase) con las unidades periódicas tradicionales de *comma*, colon y período. Las pausas de período y de período menor, así como la cesura de colon y de inciso será el modo concreto de marcar estas entonaciones y silencios, cuando no tenemos un hablante competente que nos lo indique. Veremos que hay marcas sintácticas que justifican estas decisiones y nos dan un cuadro prosódica y rítmicamente coherente.

---

[686] W. Porzig (1950) 120- 122.

CAPÍTULO TERCERO: ANÁLISIS Y EDICIÓN RÍTMICA DE *LA VIDA DE MOISÉS*.

I.- CRITERIOS.

Ha llegado la hora de verificar, mediante el análisis del texto, la teoría prosódica que acabamos de postular y sus consecuencias rítmicas. Vamos a desentrañar el *corpus* que nos hemos propuesto, para determinar cómo se encuentra efectivamente construída la prosa del Niseno: periodológicamente. Para ello buscamos los rasgos que nos permitan individuar cada período, conocer su estructura de miembros e incisos y precisar su función prosódica y rítmica. Llegaremos así a comprobar la pervivencia de la teoría retórica clásica como a desvelar los mecanismos prosódicos propios del ritmo en nuestro autor.

De la teoría retórica nos quedábamos con la determinación de las unidades rítmicas principales: período[687], colon[688] e inciso[689]. Ahora, por medio del contraste con el texto, podremos precisar la exactitud de estas categorías.

1.- BASE TEXTUAL.

Como texto para este análisis seguiré principalmente la edición de J. Daniélou, que divide la obra en dos partes, con 77 párrafos en la primera y 321 en la segunda, un total de 398. Es la primera edición crítica, es la que ha servido para las concordancias de C. Fabricius, y, sobre todo, establece una numeración de párrafos que, por motivos prácticos[690], conviene seguir, aunque la subdivida o corrija según sea necesario. La edición de H. Musurillo, en cambio, no presenta ninguna numeración y divide el texto en párrafos muy grandes. M. Simonetti sigue la numeración de Daniélou, aunque no sus lecturas -también corrige la de GNO-.

---

[687] Baste ahora con recordar la definición del período (περίοδος) como "la unidad de dicción en la que una expresión formalmente acabada, encerrada dentro de unos límites marcados externamente mediante el empleo de estructuras simétricas, se corresponde con un pensamiento completo, de tal forma que tanto el contenido como la expresión de dicho contenido son facilmente abarcables. Desde el punto de vista externo, el período está compuesto por dos tipos de unidades: κῶλον y κόμμα" (R. Serrano [1987] 161-162).

[688] La unidad rítmica inferior al período, que definíamos como el componente necesario del período que forma una unidad sintácticamente completa (proposición), rítmicamente autónoma (frase) y es portadora de un pensamiento coherente, pero subordinado a una unidad lógica superior (que es su contenido completo) en el período.

[689] Era la unidad rítmica que forma el colon, tiene consistencia prosódica (varios grupos acentuales) pero no autonomía, forma sintagmas pero no proposición independizable, tiene un cierto sentido pero no es compacto. La *base* que introduce el período y encabeza sus miembros o los rige sintácticamente es un tipo de inciso, así como la cláusula que marca el fin de ambas unidades rítmicas (período y colon).

[690] Es una numeración basada en el sentido, por bloques de contenido. Se aproxima mucho más a las dimensiones del período que los largos bloques de Musurillo. He optado por no complicar más las cosas con una nueva numeración continua de nuestros períodos. En el capítulo primero, IV, de este trabajo pueden contrastarse los méritos de cada una de las ediciones críticas. Por nuestra parte, será interesante contrastar la puntuación y subdivisiones de estas tres ediciones críticas modernas con el resultado de nuestro análisis prosódico: ofreceremos alguna muestra (cap. IV), aunque el contraste exhaustivo desborde el objetivo inmediato de nuestra investigación.

Los rasgos ritmantes que buscamos, según el estudio teórico precedente (capítulo segundo), serán: desde el punto de vista retórico, las estructuras simétricas que hacen posible el manejo concreto de expresión y contenido (abarcabilidad); desde el punto de vista linguístico, la función prosódica del acento, la función rítmica de las estructuras sintácticas y la coherencia semántica entre las unidades de sentido y de expresión. Para no prejuzgar los resultados con criterios subjetivos, iremos acercándonos cada vez más a criterios seguros conforme vayamos avanzando en el análisis de los diferentes períodos y estudiemos sus diferencias; sólo al final nos dispondremos a establecer las leyes de armonía o tendencias prosódicas por las que se rige la colometría del Niseno, sacándolas de su propio uso.

La obra que analizamos tiene tres partes definidas: la introducción (1,1-1,15), la secuencia narrativa de la historia de Moisés (1,16-1,77), y la presentación explicativa de la interpretación "mystica" -en su sentido propio- que esta biografía encierra y se desvela en la vida cristiana (2,1-2,321).

Vamos a analizar la organización periodológica en este mismo orden, para hacer después una síntesis de los recursos y una clasificación de los modelos encontrados.

La introducción (16 números), que presenta una riqueza extraordinaria, como es propio del género literario prologal, se presenta al por menor en la edición rítmica del texto, señalando la organización y medida silábica incluso en los incisos. Sin embargo, en el resto de la obra, he señalado la organización y medida silábica de los períodos y los *cola*, pero no sistemáticamente la de los *commata* a no ser que sean estructuralmente relevantes.

2.- ITINERARIO DEL ANÁLISIS.

Hemos justificado teóricamente, en el capítulo segundo, los responsables del ritmo literario, estableciendo la sílaba, la "palabra" prosódica ("grupo fónico") y la frase, como las unidades rítmicas, marcadas respectivamente por la vocal, el acento y la entonación, pausa o cesura (tonema de frase), como factores rítmicos. Además hemos postulado la coherencia de la estructura sintáctica y la semántica con la prosódica, si no se quiere negar toda pertinencia lingüística a los recursos fonéticos sintagmáticos, relegándolos al ámbito estilístico o exiliandolos al plano de la realización.

Por todo ello, hemos realizado el análisis de este extenso *corpus* en varias acometidas. El primer tipo de análisis estudia la obra mediante criterios fundamentalmente sintácticos y de responsión fonética aportados por E. Fraenkel. Aunque se tendrán en cuenta en todo momento, sólo los señalo pormenorizadamente en la primera parte de la obra (1, 1-15 con comentarios, 1,16-77 con siglas) por razón de sencillez, para no complicar con más datos los esquemas prosódicos. Es suficientemente extensa esta primera parte para hacernos una idea de los recursos, que se siguen usando igualmente en la segunda, como es fácilmente comprobable.

La presencia de los recursos teóricos atestados por Fraenkel y el hallazgo de peculiares estructuras prosódicas (paréntesis proposicional, unidad acentuable) o esquemas rítmicos (ison, parison) servirá de confirmación a los análisis. En un segundo momento presentaré los resultados obtenidos para dar una visión de conjunto.

El segundo tipo de análisis es el prosódico, en el que se observará que el número de sílabas de incisos y miembros determina con su correspondencia la armonía del período, según un juego concreto que equilibrios que hemos de determinar en sus esquemas básicos. Además de la arquitectura silábica, se estudian con atención los grupos fónicos, estableciendo también, como se verá, la correspondencia entre acentos y sílabas. Así ponemos de manifiesto las unidades prosódicas, palabra prosódica y grupo fónico, en el juego de los incisos y miembros de cada período.

Un tercer y último tipo de análisis será el semántico, haciendo ver cómo está puesto el ritmo al servicio del comtenido. Veremos qué podemos hacer en este sentido, en los comentarios. Aunque por su importancia merecería un desarrollo más sistemático, el volumen del texto y los problemas que han planteado los dos niveles anteriores, que tienen una decisiva prioridad metodológica, me impiden prolongar en este nivel el presente trabajo. Normalmente se parte del sentido del texto para definir las unidades prosorrítmicas, nosotros hemos invertido el proceso con todo fundamento teórico; ahora sería interesante ver las diferencias que afectan a traducciones y comentarios, pero desborda los límites de la presente investigación.

Esta metodología nos va a asegurar que no proyectamos sobre el autor y el texto nuestras propias categorías estilísticas. Ahora bien, aislar unilateralmente un factor prosódico del ritmo contra otro llevaría a fragmentar una visión de conjunto, por lo que, en definitiva, el criterio verdadero será la concurrencia de todos estos factores: sólo la concordancia de sus datos garantiza nuestros resultados.

En concreto, hemos ido teniendo en cuenta los diversos recursos conforme los íbamos descubriendo y precisando, por lo que, si no hubiésemos revisado los resultados, se encontraría una evolución clara de la primera parte hasta la última, según se mejoraba el método. Así para dar unidad y coherencia al texto editado rítmicamente, al análisis progresivo que nos ha enseñado los recursos prosódicos y sintácticos del Niseno, le ha seguido una revisión inversa del texto, con los criterios ya homologados. Por ello, aunque se ofrecen en la versión rítmica del texcto los resultados de los tres niveles analíticos conjuntamente, no ha sido así como se han encontrado, sino tras este complejo recorrido de ida y vuelta: del texto a los criterios rítmicos y de estos al texto, en una contínua espiral, cada vez más esclarecedora.

Un problema conexo estriba en la consideración misma de las unidades. Ocurre con relativa frecuencia que una serie de unidades contiguas pueden ser interpretadas en niveles diversos de modo distinto. Así unos incisos sintácticamente completos y de un cierto volumen prosódico pueden interpretarse como parte de un sólo colon o como varios, según se tengan en cuenta los otros factores (el prosódico y el semántico). Lo mismo ocurre con los miembros al formar períodos y con los períodos, que pueden considerarse tales o bien semiperíodos o períodos menores de un período más extenso. Esto es posible porque rítmicamente todas las unidades se gobiernan por los mismos criterios prosódicos y armónicos, lo que los distingue es el nivel analítico. Sólo el contexto rítmico y el uso conjunto de los tres niveles analíticos podrá justificar la decisión que se adopte en cada caso.

Este modo de proceder me llevará a establecer las conclusiones teóricas definitivas sólo después de comprobar los resultados y evaluar su coherencia desde todos estos puntos de vista. Sólo entonces se verá el fundamento de los puntos de

partida y se llegará a una idea exacta de las unidades y los recursos rítmicos. El capítulo siguiente (cuarto) acomete este recuento de rasgos, en visión sinóptica.

3.- MARCAS FONOSINTÁCTICAS.

Sigo a E. Fraenkel en su doctrina[691] sobre la demarcación y clasificación de períodos y *cola* . Se trata de un análisis básicamente fonético y sintáctico que arroja importantes criterios guía.

Los comienzos del período suelen estar marcados por partículas pospositivas (ley de Wackernagel), siempre en el segundo puesto, o bien por palabras iniciales (conjunciones, relativos, pronombres, adverbios) que tienen una función anticipatoria y enfática (Auftakt). Llamaremos base (<) del período a estos sintagmas, (y antibase cuando inicia semiperíodo, en responsión con la base inicial); en cualquier caso siempre consignamos, al menos, la primera palabra prosódica completa. Estas bases pueden caracterizar, en principio, lo mismo un período que un período menor o semiperíodo (antibase), por lo que cada base pertenece al colon inicial que la integra con los incisos formantes; excepcionalmente, pudiera ser que la base tuviera tal volumen que este único *comma* formase ya un colon. Habitualmente añadimos las sílabas y acentos de las bases al primer colon, aunque realmente constituyen un inciso fuerte cuyo valor rítmico no se da en la correspondencia del período (caso de los incisos formantes) sino en la de marcar su incicio como unidad de rango superior.

Los *cola* formantes del período los individuamos aplicando igualmente los criterios de E. Fraenkel: pueden formar colon los genitivos absolutos, las frases paralelas (tanto sinonímicas como antitéticas), las de participio predicativo (equivalentes a circunstancial), los sujetos, objetos o proposiciones importantes, los marcados por base enclítica, *Auftakt*, vocativos (el vocativo marca y enfatiza como incisos diversos los adyacentes), los definidos por reiteraciones o responsiones y las proposiciones de infinitivo.

Los finales del período se marcan con elementos rítmicos que los definen: esquemas métricos o prosódicos que configuran unidades rítmicas o sintácticas. En principio, observamos la frecuencia del verbo en esta posición clausular, lo mismo que puede ocupar también el sujeto pleno esta posición, en uso enfático. Llamaré cláusula sintáctica a este tipo de marca, distinta de la cláusula prosódica, que se estudiará sólo posteriormente (capítulo cuarto).

También he tenido en cuenta la importancia de las conjunciones correlativas, que indican por sí mismo la división en *cola* , lo mismo que las anáforas, las estructuras paralelas o antistróficas, los incisos de efabilidad (con las expresiones "esto es...", "como dice...", o equivalentes, que introducen citas o explicaciones), el encuentro de dos verbos personales plenos (cada colon lleva sólo uno), las aposiciones, las proposiciones de relativo, el juego contínuo de participios e infinitivos dependientes del verbo principal único.

Este tipo de análisis no sirve, en cambio, para unidades rítmicas superiores al período (párrafo) -si es que existen- y es de alcance limitado para las inferiores (colon, inciso), pero es el principal recurso para identificar y estudiar cada período.

---

[691] Cf. E. Fraenkel (1964) 73-130.

El comentario de todos y cada uno de los períodos haría muy extensa nuestra exposición. Por ello, ofrezco el resultado de mis análisis de una manera esquemática, donde están señalados todos los datos periodológicos importantes, mientras el comentario lo reservo para el prólogo -a modo de ejemplo- y los casos que puedan ser más ejemplares o más problemáticos. Con la ayuda de las siglas y las explicaciones siguientes resultará fácil seguir la periodización encontrada tal y como se marca en la edición rítmica de *Moys*.

Normalmente marca el comienzo del período una base inicial (señalada con el signo < junto al número silábico) con un juego de las enclíticas y desacentuaciones; lo mismo puede ocurrir en el período menor (en este caso la llamo "antibase" pues suele estar en relación con la base del período y la marco igualmente con <). El cuerpo del período lo constituyen los *cola*, que presentan una disposición ordenada según unos esquemas claros y concretos, que van a ser el objeto especial de nuestro análisis pormenorizado y de una posterior elaboración y exposición sintética. Finaliza el período con una cláusula (señalada con un > junto al número silábico), en la que tiende a colocarse el verbo en posición normal, o el sujeto o sintagma nominal importante en posición enfática.

En cuanto al juego de pausas y cesuras: se marcan las pausas del final de período (con doble barra [//] en el texto y con el signo + en los esquemas), las pausas más breves o cesuras mediales del semiperiodo o período menor (con barra sencilla [/]), y la cesura, que no pausa, del colon (con guión [-]) no se marcará sino en los casos de construcción compleja donde tiene valor estructurante y se realice como pausa breve). Aunque esta cesura es fundamental en el ritmo prosódico, su determinación es sintáctica, si bien su realización es prosódica (fonética): pausa larga la del período, pausa breve la medial y cesura o "pausa" mínima la del colon. Los fines de incisos, aunque a veces se realizan como corte de frase, con suspensión de sentido, mayoriatariamente se funden varios incisos para formar un colon, sin más transiciones que el fin de palabra prosódica; por lo cual prefiero llamar *sutura* (funde dos unidades semejantes) a este modo de unión, que es reconoscible por el análisis pero, normalmente, no en la realización. Las suturas de los incisos, sin más señales que el fin de línea, las destaco de modo no sistemático, según su relevancia en orden a la correspondencia rítmica.

Deberá tenerse en cuenta también que la puntuación ortográfica de puntos y comas, mayúsculas iniciales y signos de interrogación responden exclusivamente a la edición utilizada: en la primera parte de nuestro trabajo he procurado eliminarlos para destacar con mayor claridad la estructura rítmica (ya que por nuestra parte editamos esta parte con mayor riqueza de signos rítmicos), pero en la segunda parte he dejado todos los signos de puntuación del editor utilizado para poder observar el contraste entre los cortes prosódicamente fundados y los propuestos por el editor moderno.

Se señalan con paréntesis de barras [...] los miembros o incisos con función de paréntesis (construcciones con participio absoluto -y también concertado-, con relativo, con verbos de lengua, vocativos..), por su importancia articuladora respecto a la construcción periódica. No se busque en esta marca coherencia sintáctica sino prosódica, ya que no marca los incisos por su naturaleza funcional en el paradigma sino por su relevancia prosódica en el eje sintagmático: sintagmas que funcionan prosódicamente como inciso elocutivo, un tipo especial de inciso formante que articula el colon. Así, por ejemplo, hay proposiciones de genitivo absoluto que se marcan como paréntesis, pero no todos los genitivos absolutos se marcan ni todos los

paréntesis son sólo genitivos absolutos. La función de estos paréntesis se verifica en relación con las cesuras y pausas.

4.- MARCAS PROSÓDICAS.

El análisis del número de sílabas no tiene más problemas que los de las escasas sinalefas (ya que se evita con bastante cuidado el hiato) y algunos grupos silábicos que pudieran haber diptongado ya (-έωc, -εῶ-, -εα-, -αει-). He seguido el criterio de evitar "licencias" poéticas: los datos que se aportan suponen considerar la inexistencia de sinalefas y de nuevos diptongos, lo cual me parece ciertamente dudoso en esta época y, en una edición rítmica definitiva, deberían considerarse estas situaciones como normales. Sólo consideramos diptongos los clásicos decrecientes (-ει-, -αι-,-οι-, -υι-, -ωι-, -ηι-, -ευ-, -αυ-, -ου-, -ηυ-), mientras nos queda la duda si ya han aparecido los diptongos crecientes, sobre todo con -i (-ια-) como consecuencia del más que probable itacismo. Con todo, hemos adoptado la resolución más prudente y conservadora, suponiendo, fundadamente en la época que estudiamos (basta con ver la moda del aticismo arcaizante), una fuerte presión de la herencia gramatical.

En cuanto a los acentos, se han tenido en cuenta únicamente los acentos prosódicos, no los ortográficos. No se distingue prosódicamente entre acentos circunflejos, agudos o graves. El acento grave no tendría ninguna vigencia en esta época como neutralización del agudo -valor que habría tenido en el griego clásico- y desde el punto de vista ortográfico es mero continuismo tradicional. Con todo, no hay que descartar que su realización indique más que un acento pleno un acento secundario o un eco del acento del núcleo del sintagma, que sería el propio de una palabra que complementa al núcleo del sintagma nominal o verbal. Para la estructura sintagmática no afecta tanto esta decisión porque de ninguna manera podemos considerar dos palabras prosódicas distintas, sino un acento menor en el determinante y mayor en el nucleo determinado. Así consideramos acento el del adjetivo o genitivo -por ejemplo- aunque verdaderamente sea un eco acentual -acento secundario- del principal (el del núcleo, que suele ir detrás). Esta misma realización prosódica será la del acento grave. Además, desde el punto de vista prosódico hemos postulado la continuidad de la rítmica tradicional en la cultura literaria griega, por lo que, de la misma manera que continuamos considerando acentuadas las enclíticas en posición final de colon o inciso -y no los demás acentos de enclisis-, basados en la ley ortográfica que impide las tres sílabas átonas, habría argumentos para considerar desacentuado sólo el grave pretónico. Sin embargo, como más que plantear este problema prosódico el interés principal que nos mueve es rítmico, vamos a contar los acentos graves en palabras lexicales como verdaderos acentos. La razón principal es que para el ritmo lo importante no es tanto el número de acentos cuanto el segmento de sílabas que marca cada uno de ellos y las unidades átonas que establece en cada secuencia. Por ello, para no complicar más el análisis tónico distinguiendo entre acentos principales y secundarios (cosa que no se puede hacer sin comprender antes cuál es la estructura prosódica básica de cada norma), consideramos justificada nuestra decisión de contar los acentos graves lexicales como acentos plenos.[692]

---

[692] Veamos algunos casos que ejemplifican este postulado: *Moys* 2, 98: τῆc εἰc Χριστὸν πίστεωc μὴ cυμμαχούcηc //, la pronunciación plena del acento grave llevaría consigo la disolución del sintagma

No se distingue tampoco la cualidad del acento entre agudo y circunflejo, ya que en esta época se hallaba ciertamente perdida la distinción inflexión / tono a efectos de pertinencia productiva, distinción correlativa a la cantidad silábica. Sería posible estudiar si esta diferencia tonal tiene algún efecto rítmico, pero (lo mismo que la diferencia entre el acento nuclear sintagmático y el eco acentual propio de los complementos) no antes de conocer bien la norma prosódica básica del Niseno, por lo que no entramos en estos detalles que complicarían el estudio alejándolo de su objetivo primordial.

Un problema colateral supone también el choque de acentos: el que nos encontremos dos acentos prosódicos contiguos (grave y agudo, grave y circunflejo, circunflejo y agudo) no deja de ser una rareza rítmica -cuya realización supondría un choque acentual-. Sabemos que en la prosodia griega moderna se desacentúa uno de los dos, el de la unidad sintáctica inferior, pero no podemos dar por sentado que ya en esta época esto fuera así. Lo que si podemos es estudiar si este encuentro inmediato de dos acentos verdaderos está buscada de un modo consciente por algún efecto poético.

Desde otro punto de vista, en cuanto a las clases de palabras, se consideran acentos realizables todos los de palabras lexicales: substantivos, adjetivos, adverbios y verbos en forma personal o nominal. En cambio suponen un problema no pequeño las enclíticas. Recordamos los criterios básicos que hemos establecido en la parte teórica[693], aunque ya apuntábamos allí que tendríamos que ponderar en el contexto concreto cada decisión:

> "[...] las llamadas *apositivas*, sean proclíticas o enclíticas. Ni siquiera estamos seguros de saber cuántas son, ni si afectan sólo a monosílabos, o a tal o cual categoría de las tradicionales partes de la oración. Se debe ello a que no conocemos con precisión qué sean realmente dichos elementos lingüísticos, ni el papel que juegan en la lengua griega. Ojéense media docena de manuales de fonética griega y alguno que otro de métrica y se comprobará enseguida los catálogos tan dispares e inconsistentes que de ellas se nos brindan. [...] Constiuyen una categoría e palabras fonéticamente dependientes, caracterizadas por expresar fundamentalmente funciones gramaticales y sintácticas, pero no funciones léxicas. En tanto que carentes de tono fonético, deberían articularse unidas a la palabra siguiente en el caso de las proclíticas (formando el *continuum* fonético de Maas, τονπατέρα) o con la palabra plena anterior (las enclíticas λαβώνσε, Ζεύσμεν. En ambos casos parece que deberían inhibir la cesura entre tal partícula y su palabras plena"[694].

---

nominal, por lo que se da un eco acentual en el grave y el acento pleno en el substantivo. *Moys* 2, 101a: τὰς ἀπαρχὰς δεῖν ἀναιρεῖσθαι -, es el mismo caso con el infinitivo auxiliar δεῖν. *Moys* 2, 101b: ὅπως ἂν εἰς τελείωσιν τὸ ἀγαθὸν ἔλθοι /, una pronunciación plena separaría el sujeto de un verbo bisilábico en posición final de período menor, por lo que realmente se desacentuaría parcialmente la tónica pretónica. No me parece correcto argumentar con el ritmo acentual del período, hasta haber determinado con seguridad cuáles son las proporciones normativas acentuales, si las hay, o las correspondencias tónicas entre los miembros, ya que no son normas rígidas, en principio.

[693] Cf. cap. segundo, IV, 5, E.

[694] A. Guzmán Guerra (1997) 40. Cita la tesis de A. Villar (1993) sobre las apositivas.

Como se ve, el problema no se va a resolver sólo con clasificaciones previas; es en los textos donde podemos aprender lo que en cada momento son palabras prosódicas o no, y, dentro de esta matriz, los tipos de morfemas que piden acento y los que no. Así, por principio, vamos a considerar átonas todas las "palabras" de significación sintagmática, es decir las que no están constituídas por un lexema referencial, aunque estén acentuadas ortográficamente, ya que, en su origen, el acento, o es una marca de palabra semántica o lo es de sintagma prosódico, y, en su uso normativo, indica siempre palabra prosódica, para lo cual se requiere un cierto volumen silábico y un cierto peso semántico. Así serían tónicos todos los nombres, verbos y adverbios, mientras átonas todas las partículas. Pero la solución se complica por las todavía abundantes transiciones desde el adverbio a las conjunciones, o del deíctico y anafórico al uso adverbial o conjuntivo; por el comportamiento ambivalente en este sentido de todo tipo de pronominales, y por el cambio en la expresión de la modalidad de la frase, que se va encomendando más a las conjunciones y subjunciones que a las enclíticas y los modos verbales.

Ciertamente son apositivas, en principio, todas las formas del artículo, todas las preposiciones (también las bisilábicas), los relativos (sin preposición), los verbos enclíticos (salvo en final de inciso) y todas las conjunciones monosilábicas, tanto las proclíticas (καί, ὡς, μή, εἰ, ἢ) como las enclíticas (δέ, γάρ, ἄν, μέν, οὖν, δὴ, μήν). Tampoco tomo como realizado el acento gráfico sobre grupos enclíticos[695], más que en el caso de que haya marca de límite de palabra (como cuando a la enclítica sigue una proclítica) o caiga en él el tonema final de colon o inciso (cosa que ocurre alguna vez con verbos enclíticos o con καί en función adverbial).

Por el contrario, son acentuados con seguridad las "palabras" sintagmáticas, no lexicales, cuando rigen una preposición -o una posposición-, aunque sean monosílabas: es el caso frecuente de los relativos en genitivo y dativo (aunque monosilábicos, suelen estar con preposiciones). Así mismo, cuando se conecta el colon mediante una base con sutura de inciso (proclítica + enclítica * proclítica), consideraremos acentuada la base conjuntiva. Tomamos por tónicos los anafóricos, demostrativos, interrogativos y los indefinidos acentuados según su función sintáctica (ortográficamente pueden recibir la formas átonas un acento de enclisis), aunque su acento sea a veces secundario dentro de la palabra sintagmática que forma. En las conjunciones correlativas supondríamos que la acentuación de una afecte a la otra, pero sabemos que la conjunción es átona -a diferencia del adverbio que es tónico-. Por razones prosódicas consideramos tónicas la paráfrasis de apositivas[696] sólo cuando esté claro el límite de palabra: dos proclíticas y una enclítica o viceversa[697]. Veamos en un sencillo esquema las secuencias posibles y su resolución.

---

[695] Aunque se conocen ya hace tiempo los grupos clíticos, faltan estudios verdaderamente prosódicos. Por ejemplo, Ch. Bally (1945) 106 y 114-116 atiende a los aspectos ortográficos pero no tiene en cuenta los prosódicos.

[696] En este sentido consideramos dobles ya por sí las conjunciones bisilábicas (de por sí prepositivas): ἀλλά, ἵνα, μηδέ, οὐδέ, οὔτε, ἐπεὶ, μήτε, ὥστε, ὅταν, τοίνυν, ἐπειδή, καθάπερ, οὐκοῦν, ὥσπερ, ὅτε, ὅπως, ἕως, οὐχί, ἐπειδάν, διότι, μέντοι, μήπω, ἐάν. Todas estas, por sí mismas no se consideran tónicas pero pueden serlo por su contexto.

[697] Cf. por ejemplo GNS, *Moys.* 2,205b A; 243d E.

Átonas:
proclítica + proclítica + proclítica = secuencia prepositiva[698]
enclítica+ enclítica+ enclítica = secuencia pospositiva.

Tónicas[699]:
preposición + enclítica * proclítica + lexema.
conjunción + enclítica * proclítica + lexema.
conjunción + enclítica + enclítica * lexema.
preposición+ artículo * preposición+ artículo + lexema.
artículo + enclítica * proclítica +lexema.
proclítica + conjunción + enclítica * artículo + lexema.
conjunción + enclítica * artículo+ lexema[700].

Un criterio fundamental sobre las partículas es que en su empleo adverbial se consideran tónicas, mientras en su función conectiva, átonas. El caso más claro es el de καί que se considera tónico cuando funciona como adverbio mientras es átona como conjunción copulativa[701]. La razón de ser átonos todo tipo de conectores es inherente a su misión misma de enlace, frente al término -nominal o verbal-, tónico. Con todo, rítmicamente los acentos inciales -que habría que dar a los conectores- tienen poca importancia ya que toda frase comienza siempre con una cierta subida tonal relativa a ser la primera sílaba y el efecto rítmico se encomienda al inciso final del colon, como al colon final del período. De hecho, se pude comprobar que todos estos casos dudosos aparecen siempre al comienzo del inciso o del colon, nunca al final, por lo que quizá estemos ante una posición indiferente.

Veamos ahora, de todas maneras, la relación de partículas de función sintagmática que aparecen en concreto en nuestro texto.

---

[698] Así las secuencias [artículo+ artículo], [artículo +preposición+ artículo], [conjunción +preposición], [preposición + artículo+ artículo]. En cambio, la secuencia [preposición+ artículo * preposición+ artículo] la considero acentuada en la primera preposición, ya que es el único modo prosódico de marcar la secuencia siguiente como una paráfrasis nominal -además de requerirlo la extensión del grupo fónico-.

[699] Marcamos con asterisco (*) el fin de palabra.

[700] En *Moys*, I, 3c tenemos ejemplos de grupos clíticos acentuados (negrita) en B y C mientras átonos (versales) en C y D. Se aprecia la secuencia rítmica A4 B4 C5 D5:

A 4 Ἐγὼ δὲ ἐν ἀμφοτέροις ἐπίσης ἀμηχανῶ
B 4 **τό τε γὰρ** περιλαβεῖν τῷ λόγῳ τὴν τελειότητα
Γ 2 *καὶ τὸ ἐπὶ τοῦ* βίου δεῖξαι
3 [**ὅπερ ἂν** ὁ λόγος κατανοήσῃ]
Δ 2 *ὑπὲρ τὴν* ἐμὴν δύναμιν
3 ἑκάτερον τούτων εἶναί [*φημι*].

[701] Igualmente son posibles usos conjuntivos o adverbiales de οὕτως, εἶτα. También hay usos átonos de algunos indefinidos funcionando como adjetivos (ἄλλος, ὅσος); preposiciones impropias, que acentuamos con cierta duda (ἔξω, μέχρι,) y acentos de enclisis puramente ortográficos.

Si observamos las conjunciones prosódicamente[702], nos fijamos que tienden a ser apositivas el 95% de las 3.649 conjunciones analizadas, mientras los demás casos, que podrían considerarse acentuados prosódicamente -al menos con acento secundario- representan sólo un 5%, y se trata probablemente de paráfrasis conjuntivas de proclícica y enclítica -al menos su origen morfológico es ése-. En todos los casos de conjunción propia -incluso la bisilábica- la consideraremos morfema átono (incluso las bisilábicas[703] ἀλλά, ἄρα o la monosilábica con acento circunflejo gráfico οὖν). También la coherencia rítmica ayuda a clarificar este uso: una vez que hemos descubierto cuáles son los esquemas acentuales del Niseno, podemos ver cómo la acentuación de estas conjunciones átonas bisilábicas rompería el ritmo[704]. La vista general del uso que presenta el texto niseno es muy clarificadora, ya que son, con toda seguridad, apositivas, al menos, el 95% del total de sus conjunciones. De entre las apositivas, son preferentemente[705] pospositivas un 42% del total (δέ, γάρ, τε, ἄν, μέν, οὖν, ἤ) y prepositivas un 53% (καί, ἀλλά, ὡς, μή, εἰ). En definitiva, las conjunciones se hacen palabras plenas mediante la enclisis respecto a la lexía o reciben un acento secundario mediante la amalgama de dos o tres morfemas -proclítica y enclítica-, amalgama tan intensa que forma ya conjunciones nuevas, por lo que consideramos tónicas sólo aquellas conjunciones que estén en situación de grupo clítico. Con todo, el verdadero juez será el contexto sintáctico, ya que el acento es una marca prosódica al servicio de la relación sintagmática antes que un rasgo de diferenciación lexical[706]: no hace falta recurrir a "excepciones" prosódicas.

Los adverbios lexicales los consideramos todos tónicos, incluso los monosílabos, por el mismo principio de coherencia sintáctica, que hemos aplicado a las conjunciones. Los adverbios sintagmáticos también lo son si están parcialmente lexicalizados y funcionan como complemento circunstancial. En caso contrario, funcionando como conjunciones, serán átonos, lo que ocurre con el adverbio de

---

[702] Me baso en el estudio de toda clase de conectores que realizo en el próximo capítulo y cuyas conclusiones tonales adelanto aquí: cf. cap. cuarto, V, 5.

[703] La razón de incluir los bisílabos en las átonas se debe a coherencia sintáctica -todas las conjunciones simples tendrán la misma marca prosódica-, así como fenómenos de fin de palabra como la crasis o la aféresis.

[704] Ofrezco sólo algunos ejemplos de GNS, *Moys*: ὥστε 2,200 d, ἄρα 2,222c A -223a A, ὅτι 2,212c,... un estudio exhaustivo de este aspecto supondría otra tesis paralela sobre las partículas y su comportamiento en este *corpus*.

[705] Hablo así pues una misma conjunción como καί es proclítica cuando funciona como copulativa, mientras es tónica cuando funciona como adverbio (cf. por ejemplo GNS,*Moys*. 2,277a). No me detengo a diferenciar y contabilizar este uso por no interesar directamente al estudio rítmico esta variante sintáctica; nos basta con fundamentar así los casos de uso adverbial en los que puede terminar un inciso con esta forma. Por eso hablo de preferencias y de tendencias, ya que no sólo es la clase de palabras la que gobierna el uso sintáctico, sino que también el uso sintáctico modifica las categorías morfológicas. Caso paralelo sucede con la negación οὐκ que de antiguo adverbio tiende a funcionar como conjunción negativa objetiva y es por ello átona.

[706] No hay contradicción ninguna en estudiar las tendencias de las partículas consideradas paradigmáticamente (en sí) mientras se afirma como criterio definitivo el análisis sintagmático, ya que es así como procede y evoluciona la lengua: es el uso el que determina la clase de palabra, no al revés.

negación, que no lo lleva ortográfico y es proclítico -como indica también la asimilación o la pérdida de la consonante final-: οὐκ (113 casos), οὐχ (14 casos), οὐ (91 casos). La peculiar función sintáctica de este adverbio tan usual explica este rasgo proclítico ya que funciona, mayormente, como conjunción de negación (son pocos los casos de verdadera negación adverbial). Los casos adverbiales dudosos[707] los trataremos como tónicos, pues su escaso volumen (6%) frente al uso común tónico nos permite postular como acentuados todos los usos adverbiales propios. Los casos de excepción no demostrarían sino el estado de proceso de transformación sintáctica desde la función adverbial a la de enlace.

En cuanto a las preposiciones y prefijos verbales (o nominales) no cabe ninguna duda sobre su desacentuación, ya que funcionan como proclíticas respecto a su régimen sintagmático o a su raíz lexical. Únicamente podrían recibir un eco del acento nucleico si la distancia es grande, como ocurre en situaciones muy concretas, cuando la secuencia [preposición+ artículo+preposición+ artículo] nos obliga a acentuar la primera preposición por razones sintácticas y prosódicas. Lo mismo ocurre con los relativos, como conectores subjuntivos que son, los consideraremos átonos, proclíticos, salvo cuanto tengan función pronominal plena en un grupo clítico: como ocurre en el caso genitivo y dativo, cuando vayan precedidos de preposición, o con otros casos en situación enfática, entre pausas en base inicial.

Los pronombres personales tienen, en época clásica, dos formas, una átona y otra tónica. Es bastante probable que ya en esta época no esté en vigor esta distinción, siendo apositivos en la mayoría de los casos, salvo en usos directos y enfáticos. Con todo, nos ceñimos a la visión más tradicional y la hemos mantenido en nuestro análisis, pero merecería la pena un estudio exhaustivo de este aspecto. Los indefinidos átonos tienen igualmente su correlato tónico en los interrogativos; en los demás casos (recordamos que no consideramos acento prosódico el de enclisis) los tomamos como tónicos, a no ser que su contexto sintáctico lo impida.

Los verbos enclíticos (ἐστιν, φημι) reciben acento prosódico únicamente en la posición final del inciso o colon. Se consideran tónicas las formas que llevan acento gráfico sólo cuando tienen una función verbal y de significación plena y no de mero enlace.

Por último, la exclamativa ὦ que aparece tres veces, parece que debe ser considerada tónica por ser el comienzo de la entonación exclamativa.

En resumen, son átonos todo tipo de morfemas conectores (artículo, relativo, preposición, conjunción y subjunción) cuando no se presentan amalgamados en grupos clíticos: secuencias que exigen acento por organizar varias apositivas con el esquema de proclítica y enclítica seguidas. El acento caracteriza, en cambio, toda función sintáctica nominal (sustantivos, adjetivos y adverbios) o verbal (plena o nominal).

Por la importancia de este aspecto, me detengo a comentar un ejemplo (se podrán encontrar multitud), escogido por presentar bastantes casos de grupos clíticos, que permite además ver las consecuencias rítmicas de estas consideraciones prosódicas.

---

[707] Se trata sólamente de los monosílabos νῦν, αὖ, πρίν y de μέχρι que parece funcionar más bien como preposición de genitivo.

Se toman dos períodos contíguos, 11b y 12, del prólogo de *Moys.* La organización sintáctica y silábica es la siguiente:

(1,11b) 158X (96/62= 48-48/29-33)= A25 B23 -C19 D29 /E29 -F15 H18.

A	8<	Ταῦτα γὰρ πάντως ὁ λόγος
	17>	[τοῖς ἔξω τῆς ἀρετῆς πλανωμένοις] διακελεύεται
B	10	ἵνα [καθάπερ οἱ ἐν πελάγει
	13	τῆς εὐθείας τοῦ λιμένος παρενεχθέντες -
Γ	8	κατὰ τὸ φανὲν σημεῖον
	11	τῆς πλάνης ἑαυτοὺς ἐπανάγουσιν
Δ	14	ἢ πυρσὸν ἰδόντες ἀπὸ ὕψους αἰρόμενον
	15>	ἢ κορυφήν τινος ἀκρωρείας ἀναφανεῖσαν] /
E	5<	τὸν αὐτὸν τρόπον
	11	τοὺς ἀκυβερνήτῳ τῇ διανοίᾳ
	13	κατὰ τὴν τοῦ βίου θάλασσαν πλανωμένους -
Φ	15	τῷ κατὰ τὴν Σάρραν καὶ Ἀβραὰμ ὑποδείγματι
H	6	πάλιν κατευθύνῃ
	12	πρὸς τὸν λιμένα τοῦ θείου θελήματος //

(1,12) 148X(86/62= 51-35/62)= A23 B28 -C24 D11 /E34 F28.

A	12<	Ἐπειδὴ γὰρ πρὸς τὸ θῆλύ τε καὶ ἄρρεν
	11	ἡ ἀνθρωπίνη μεμέρισται φύσις
B	13	καὶ ἀμφοτέροις ἐπίσης κατ' ἐξουσίαν
	15>	ἡ πρὸς ἀρετὴν καὶ κακίαν αἵρεσις πρόκειται -
Γ	11<	διὰ τοῦτο ἑκατέρῳ μήματι
	13	τὸ κατάλληλον τῆς ἀρετῆς ὑπόδειγμα
Δ	11	[παρὰ τῆς θείας προεδείχθη φωνῆς] /
E	14<	ἵνα πρὸς τὸ συγγενὲς ἑκάτεροι βλέποντες
	9	πρὸς μὲν τὸν Ἀβραὰμ οἱ ἄνδρες
	11	πρὸς δὲ τὴν Σάρραν τὸ ἕτερον μέρος -
Φ	15	ἀμφότεροι διὰ τῶν οἰκείων ὑποδειγμάτων
	13>	πρὸς τὸν κατ' ἀρετὴν βίον διευθύνοιντο //

Veamos ahora la organización acentual, señalando los acento léxicos (+), las sílabas átonas (-) y los acentos dudosos o enclíticos: los que aceptamos como tales (x) y los que no (o).

Criterio prosódico				**Criterio ortográfico**	
(1,11b)					
6	A	7	+--+--+-, -x----+--+-,---+--	10	+-o+--+-, ox-o--+--+-,---+--
4	B	5	---x----+-, --+---+-, ---+-	8	o--x----+-, o-+-o-+-, ---+-
4	C	5	----+-+-, -+---x, --+--	8	-oo-+-+-, o+---x, --+--
7	D	7	--+-+---+--+--, ---+----+-, ---+- /	10	o-+-+--o+--+--, o--+----+-, ---+- /
7	E	7	--x+-, ----+----+-, ----+-+--, --+-	10	o-x+- o---+-o--+-,-ooo+-+--, --+-
3	F	3	----+----+, --+--	7	o-oo+-o--+, --+--
5	H	5	x---+-, ---+--+-, --+-- //	8	x---+- oo-+-o+-, --+-- //
	Total				
32		**39**		**61**	

(1,12)

5	A	6	--x-, --+---+-, ---+--+--,+-	11	--xo, oo+o-o+-, ---+--+--,+-
7	B	7	---+--+----+-, ----+--+-+--,+--	9	o--+--+----+-, -o--+o-+-+--,+--
8	E	8	------+-+--+--,	19	o-oo--+-+--+--,
			-----+ -+-, ---+--+--,+-		ooo--+ o+-, ooo+-o+--,+-
3	D	3	---+---+-, -+ /	5	-oo+---+-, -+ /
7	F	7	-+------+----+-, x----++-, --+-- //	10	-+---oo-+----+-, xo---++-, --+-- //
5	C	6	--x---+-+--, --+-----+,-+--	9	-ox---+-+--, o-+--o--+,-+--

	Total		
34	**39**		**71**

Se ve a las claras que los acentos lexicales solos no proporcionan secuencias rítmicas (columna +), tendríamos:

(1,11b) 32#(21/11=10-11/6-7)= A6 B4 -C4 D7 /E6 -F3 H4

(1,12) 34#(20/14= 12-8/14)= A5 B7 -C5 D3 /E8 H6.

Igualmente ocurre con los acentos ortográficos (columna +xo):

(1,11b) 61#(36/25=18-18/10-15)= A10 B8 -C8 D10 /E10 -F7 H8

(1,12) 71#(42/29= 28-14/29)= A11 B9 -C9 D5 /E19 H10.

En cambio con los acentos prosódicos, cuidadosamente justificados según los criterios anteriores (columna +x), encontramos confirmación con el resultado rítmico: obsérvese la reiteración alternante de miembros heptatónicos, la configuración isotónica de ambos períodos y la coherencia de este esquema acentual con el silábico y con el del contenido:

(1,11b) 39#(24/15=12-12/7-8)= A7 B5 -C5 D7 /E7 -F3 H5

(1,12) 39#(24/15= 13-9/15)= A6 B7 -C6 D3 /E8 H7.

Alternan los finales en los miembros: tonema proparoxítono (1,11b) A7, C5, F7, H5 y (1, 12) B7, C6, F7; tonema paroxítono (1, 11b) B5, D7 y (1, 12) A6, E; el tonema oxítono aparece sólo en 1, 12 D3, ante la cesura. Las claúsulas finales de ambos períodos son también iguales (cosa que no suele ocurrir entre los demás miembros):

5# 12X πρὸς τὸν λιμένα τοῦ θείου θελήματος // oo-+-o+-, --+-- //

7# 13X πρὸς τὸν κατ'ἀρετὴν βίον διευθύνοιντο // xo---++-, --+-- //

Espero que sea suficiente este ejemplo comentado (no se nos diga que son "coincidencias") para mostrar el alcance de los criterios que hemos adoptado, ya que sin ellos sería imposible encontrar la armazón rítmica del texto en un autor que adelanta ya en el tiempo buena parte de lo que serán luego los recursos artísticos de una prosa de arte (la bizantina y la moderna) siempre acentual. Y estos datos serán tanto más valiosos por cuanto no hemos recurrido a forzar el texto mediante esquemas rítmicos previos sino que serán el resultado gratificante de un primer análisis de la estructura sintáctica al que ha seguido un análisis prosódico (correspondencia silábica y acentual), sin alterar nunca este riguroso orden metodológico con recursos al sentido o a categorías rítmicas.

5.- UNIDADES RÍTMICAS.

Para una mejor inteligencia de la edición rítmica del texto que seguirá a continuación, voy a adelantar ahora los datos que han ido apareciendo en el análisis del texto y nos permiten precisar la definición teórica de las unidades que nos servía de punto de arranque.

Vamos a tratar de delimitar claramente los períodos, como las unidades básicas rítmicas que son. Normalmente, tiene marcado su comienzo por la base y su final por la cláusula y una pausa, tiene un centro sintáctico, una extensión no excesiva, una estructura armónica de miembros e incisos, en torno a una cesura media y con una unidad de sentido. Se marca en el texto con el esquema rítmico, además de los signos laterales de miembros, número de acentos, número de sílabas y pausas finales [//].

El colon o miembro, se señala su comienzo mediante la tabulación del texto, resaltando en el margen su inicio y adentrando los incisos formantes, y mediante las letra mayúsculas que lo encabezan según el número de orden del colon en el período (A el primero, B el segundo, C el tercero...). Se marca su final con el término de la de línea (con guión [-] se señala sólo cuando el colon realiza su cesura como pausa breve). En los esquemas aparecen también las mismas letras mayúsculas y el número de sílabas y de acentos. La estructura que presenta el colon suele ser también de una cierta base o marca inicial, aun mínima; los incisos *(commata)* que lo forman organizados en torno a una o dos suturas; y el final, donde suele ir presente el verbo en forma nominal o un substantivo nuclear.

Los incisos (*commata*) se marcan sencillamente con la separación de línea, con una tabulación de margen adentrada más que el colon, y la presentación de su cómputo silábico y acentual sólo en la columna al margen. He omitido la presentación de los incisos cuando no me han parecido importantes para la organización del colon, con el fin de no alargar ni atomizar excesivamente la edición del texto.

En la edición rítmica se reconocerá así tanto la numeración y estructura silábica (signo X), como la tonal (signo #), mediante los esquemas iniciales, a los que acompaña la numeración lateral. Por ejemplo:

(1,17d) 44X(17/27)=A17 /B16 C11.
11#(4/7)= A4 /B4 C3.

A	1	3<	ὀφθεὶς δὲ
	3	14	[μετὰ τῆς ἐπφαινομένης αὐτῷ χάριτος] /
B	3	11	εὐθὺς οἰκειώσασθαι δι' εὐνοίας
	1	5	τὴν βασιλίδα
Γ	3	11>	καὶ εἰς υἱοῦ τάξιν ἀναληφθῆναι //

Presentamos las datos en el texto (márgenes) y en una fórmula inicial. Aquí, se quiere decir que dentro del nº 1,17 de la edición que usamos, hemos individuado ya 3 períodos (1,17a; 1,17b; 1,17c). La fórmula 44X(17/27)=A17 /B16 C11 quiere decir que este período tiene 44 sílabas, está subdividido en dos semiperíodos de 17 y 27 sílabas respectivamente, por la cesura media (entre A y B), y está compuesto de tres *cola*, de 17 sílabas el primero, 16 el segundo y 11 el tercero. La última fórmula 11#(4/7)= A4 /B4 C3, indica los acentos en su cantidad, tiene 4 el primer colon, 4 el segundo y 3 el último

Estos datos se establecen en las columnas laterales, para poder visualizarlos y comprobarlos más fácilmente, mientras se lee el texto. Así, la primera columna marca los miembros del período en letras griegas A, B, C (1º, 2º y 3er. colon); la segunda los acentos (4, 4 y 3, si se señalan, como en este caso, los incisos, 1,3,3,1,3) y la tercera el número de sílabas de cada colon (17- 16- 11) o inciso (3.14-11.5-11). Quedan marcadas además la base (<) y la cláusula (>). Hay un inciso elocutivo, con la marca [ ], un genitivo absoluto, que prepara además la cesura del semiperíodo. En el margen se presentan también los números de sílabas y acentos de los incisos, en la fórmula sólo los de los miembros y el período. De este modo entra por los ojos la variedad y la alternancia secuencial.

Por último, indicar que llamo período complejo al que está formado por varios períodos claros pero sintácticamente imbricados, de tal manera que ni es posible separarlos para el análisis ni tampoco es posible reducirlos a la organización simple de los períodos sencillos. Se indican con el signo P ante el número total de sílabas: P124X, por ejemplo, supone un período complejo de 124 sílabas.